

Justyna Mazepus

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Kreowanie znaczeń w utworach Haliny Poświatowskiej

Wyrazy posiadają zwykle kilka różnych, związanych ze sobą znaczeń. Powiązane są one ze sobą w systematyczny sposób dzięki kilku procesom kognitywnym, które pozwalają dostrzec wewnętrzną strukturę relacji semantycznych. Elżbieta Tabakowska dodaje także: „Wyraz nie jest bowiem samym przedmiotem, lecz go tylko symbolizuje. Znak symboliczny, czyli słowo, które wymawiamy, to określona forma, która symbolizuje lub zastępuje pojęcie (lub znaczenie), a to pojęcie odnosi się z kolei do całej kategorii elementów w świecie pojęciowym i doświadczalnym”¹. Istotny element stanowią tu również figury poetyckie, czy też – inaczej mówiąc – retoryczne, które charakteryzują język literacki, podkreślając różnice między nim a językiem naturalnym.

Figury retoryczne to szczególne sposoby kształtowania wypowiedzi, wyróżnione i sklasyfikowane przez antyczną retorykę, gramatykę i poetykę jako właściwe sztuce oratorskiej i poetyckiej, a więc niedostępne zwykłemu, pospolitemu porozumiewaniu się. Ich koncepcja oparta była na przekonaniu o zasadniczej odmienności języka retoryki i poezji od języka potocznego, a ponadto uznawała, iż odmiennosc tę da się opisać².

Figury zapewniały więc mowie wartość estetyczną, np. ozdobność, klarowność, wzniosłość, niezwykłość oraz sugestywność oddziaływania. Uważano je za celowe przekształcenia lub wręcz przekroczenia obyczaju językowego. Dlatego też nie tylko podnoszono ich walory, ale i przestrzegano przed nadużywaniem i niewłaściwym stosowaniem. Kwintylian wyróżnił cztery zasady tworzenia figur retorycznych: przez dołączenie nowego składnika, np. anafora; przez odcięcie jakiegoś składnika, np. elipsa; przez przestawienie i szczególne

¹ E. Tabakowska, *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, Universitas, Kraków 2001, s. 46–49.

² J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 154–155.

ugrupowanie składników, np. inwersja, anastrofa oraz przez zastąpienie jakiegoś składnika innym. W myśl tej ostatniej zasady tworzone są wszystkie tropy.

Istniała duża różnorodność i niecałkowita jasność kryteriów klasyfikacyjnych, według których wyodrębniono i porządkowano figury retoryczne. W praktyce mowy jest ich niezwykle dużo, jednak wyodrębnionych i nazwanych zostało ponad sto – większość w okresie antycznym. Powszechnie dzielono je na dwie grupy: figury myśli i figury mowy (słów). Przyjętą zasadę tego podziału sformułował Ciceron: „Figury słów i myśli są prawie niezliczone [...], ale ta zachodzi między jednymi a drugimi różnica, że za odmianą słów niknie figura słów, gdy przeciwnie figura myśli pozostaje, jakichkolwiek słów użyć zechcesz”³. Powracając do teorii Kwintyliana, E. Tabakowska dodaje, że określił on funkcje myśli jako te, które polegają na sensie i należą do dziedziny umysłu; funkcje mowy zaś jako te, które polegają na słowach. Ze względu na przydatność w pełnieniu funkcji impresywnej przez wypowiedź retoryczną i poetycką grupowano figury myśli w trzech zespołach: figury mające na celu pouczenie, sprawienie przyjemności lub wywołanie wzruszenia. W obrębie funkcji mowy wyróżniano, dość niekonsekwentnie, grupę kilku do kilkunastu tropów, traktowanych jednakże przez wielu teoretyków wymowy jako zjawisko stylistyczne niemieszczące się już w obrębie figur retorycznych⁴. A. Okopień-Sławińska zaznacza, że tropem nazywano takie niezwykle użycie jakiegoś wyrazu lub zwrotu, funkcjonujący w danym tekście jako zastępnik i ekwiwalent innego wyrazu lub zwrotu, który wystąpić powinien na tym miejscu zgodnie z obyczajem językowym: „Między wyrażeniem użytym a domniemanym musiała istnieć więź znaczeniowa lub przedmiotowa, która usprawiedliwiała tę zmianę, motywując trafność stylistycznej inwencji, a zarazem zapewniając wypowiedzi ozdobność i niezwykłość”⁵. Autorka stwierdza, że z dzisiejszego punktu widzenia tropy dają się interpretować jako przekształcenia semantyczne, polegające na przypisaniu nowego znaczenia wyrazowi wprowadzanemu w obce mu dotąd związki słowne. Do tropów należą więc wszelkie odmiany metafory. Całkowicie odmienne od klasycznego rozumienie genezy i funkcji tropów oraz figur wprowadził do myśli europejskiej Vico. Według jego interpretacji nie powstały one jako celowe upiększenia i przekształcenia mowy prozaicznej lecz stanowiły przyrodzony i konieczny środek ekspresji w mowie pierwotnej, która ze swej natury była mową poetycką, istniejącą wcześniej niż prozaiczna⁶. Współczesna stylistyka zmierza do włączenia zjawiska tropów i figur retorycznych w obręb badań nad semantycznymi mechanizmami budowania wypowiedzi.

W dalszej części artykułu dokonam interpretacji wybranych fragmentów wierszy Haliny Poświatowskiej, której bogata twórczość jest niezwykle polisensoryczna i różnorodna pod względem metaforycznych wizualizacji. Nie ma wątpliwości, że w językowym uniwersum poetki, leksemy obrazują aktywność wszystkich zmysłów, zarówno na poziomie emocjonalnych, uczuciowych, jak i mentalnych czy czysto fizycznych doświadczeń.

³ *O mówcy*, ks. III, LII, [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 154.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

Oto przykłady animizacji i personifikacji, które należą do zjawisk stylistycznych o bardzo szerokim znaczeniu. Dzięki ich zastosowaniu uzyskujemy efekt ożywienia przedmiotów, wydarzeń czy pojęć abstrakcyjnych, przy czym personifikacja dotyczy wyłącznie przedstawienia czegoś w postaci człowieka:

[...] mój szalony gniew osunął się na kolana [...] (H.P., s. 29)

Gniew to silny, negatywny stan emocjonalny, który stanowi naturalną reakcję na doznaną krzywdę, uczucie zawodu, obrazy, bólu, przykrości. Można ukrywać go w swym wnętrzu i nie okazywać tego, że istnieje poprzez wprowadzanie się w stan uspokojenia, wyciszenia, aż do momentu znalezienia jedynej broni i rozwiązania, którym jest wybaczenie. Najczęściej jednak gniew, ze względu na jego intensywność i destrukcyjne właściwości, łatwiej jest wyrzucić na zewnątrz. Towarzyszy temu na pewno podniesiony ton głosu, często krzyk, łzy i trudny do kontrolowania potok słów, z których większość nie powinna być w danym momencie zwerbalizowana. Stąd określenie *szalony gniew*, choć znacznie częściej mówi się o szalonym człowieku, bądź jego szalonych pomysłach. Tutaj epitet ten zestawiony został z reakcją na bardzo precyzyjnie określone sytuacje, zdarzenia czy nawet prowokacje. Właściwie *szalony gniew* można porównać do kogoś, kto w danym momencie przejmuje kontrolę nad naszym zachowaniem. Często, chcąc się wytłumaczyć, mówi się przecież: „nie byłam sobą”. Gniew może minąć, przejść, ale z pewnością to, że *osunął się na kolana*, poszerza zakres jego znaczenia i wprowadza nowe leksemy, które w takim połączeniu tworzą nieistniejący wcześniej sens językowy i skojarzeniowy. Osunąć się na kolana może tylko człowiek (ujęcie personifikujące) podczas odmawiania modlitwy (to niewątpliwie chyba najsilniejszy i wyraźnie czytelny związek), oświadczyn, poszukiwania zagubionej rzeczy lub po prostu jest to objaw zmęczenia, bólu, osłabienia, wycieńczenia, załamania. Mamy tu do czynienia z bardzo wizualnym, podlegającym zatem naszej percepcji, wizerunkiem tej sytuacji. Czasownik *osunąć się* jest na tyle obrazowy, że nie sposób nie zobaczyć tego momentu, który został przez jego użycie opisany. W tym wypadku jednak, ponieważ dotyczy to tak abstrakcyjnego pojęcia, jak gniew, *osunąć się* przyjmuje nowe znaczenie, stając się niejako synonimem poprzednio wymienionych leksemów, pojawiających się w związku wyrażeniowym z rzeczownikiem *gniew*, takich jak: *uspokoić się*, *wyciszyć*, *przestać się gniewać*, *stłumić w sobie gniew*. Można powiedzieć, że zastosowany został tu zabieg onomazjologii – do określonego pojęcia lub wyrażenia dopasowane są wyrazy lub wyrażenia służące jego opisywaniu⁷. Gniew został zobrazowany, określony przez to, że *osunął się na kolana*. Oczywiście zaistniał tu także charakterystyczny i obligatoryjny dla języka poetyckiego proces metaforyzacji, który, według dalszych rozważań Tabakowskiej, opiera się na postrzeganym podobieństwie między dwiema rzeczami. Owo podobieństwo jest wynikiem subiektywnego postrzegania rzeczywistości i występuje tam, gdzie je zauważają użytkownicy języka. Metafora posługuje się domeną źródłową, czyli podstawowym znaczeniem jakiegoś słowa lub – w tym przypadku – zwrotu *osunąć się na kolana*, w celu opisanie domeny docelowej, czyli znaczenia słów z innej dziedziny, np. odnoszących się do stanów emocjonalnych

⁷ E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, PAN, Kraków 1995, s. 46–47.

— gniew⁸. Pojęcie „domena” obecne jest także u Langackera, który dodatkowo stosuje określenie „kognitywna” i zalicza je do rodzaju doświadczenia (czasem zmysłowego) lub do całego złożonego systemu wiedzy.

Wieloznaczność oparta na metaforze odznacza się najczęściej nieregularnością. Motywuje się ona pewnymi na ogół niepowtarzalnymi podobieństwami, które łączą zjawiska nazywane. Te podobieństwa mogą dotyczyć bardzo różnych cech, poczynając od zmysłowo obserwowalnych właściwości kształtu czy koloru, poprzez podobieństwo funkcji, aż do podobieństw cech psychicznych⁹.

A oto drugi przykład:

[...] to z uśmiechu twojego zbieram
roje słów – i sadzę
pomiędzy pocałunkiem i pocałunkiem
przegrodą ze złota [...] (H.P., s. 238)

Czasowniki *zbierać* i *sadzić* otrzymują tu nieco inne znaczenie poprzez to, do czego się odnoszą i w połączeniu z jakimi leksemami występują. Wynika to z tego, że każde znaczenie słowa przywołuje reprezentanta innej kategorii pojęciowej. W przypadku rzeczowników elementy kategorii są obiektami materialnymi, natomiast w przypadku czasowników mogą to być czynności, a w przypadku przymiotników – cechy przedmiotów. Elementy kategorii natomiast nie muszą istnieć w świecie rzeczywistym¹⁰. *Zbieram roje słów*, czyli nasłuchuję z niecierpliwością, ciekawością, wręcz zachłannością tego, co chcesz lub powinieneś mi powiedzieć. *To z uśmiechu twojego zbieram*, zatem podmiot liryczny może jedynie domyślać się i tworzyć w wyobraźni zdania, które nie przedostają się jednak przez usta ukochanej osoby. Uśmiech bowiem nie brzmi, nie układa się w konkretne wyrazy, a jedynie swą obecnością i kształtem sugeruje głębszy sens. Jest pewną formą, która reprezentuje coś, co rozumiemy i interpretujemy jako jej znaczenie. Z tego właśnie powodu czasownik *zbierać* nie dotyczy jednego tylko znaczenia, ale implikuje miejsce dla nowych leksemów, które mogą się pojawić dzięki bogatemu zakresowi możliwości odczytania ukrytych treści. Gdy *zbieram coś z uśmiechu*, czyli czekam na informację, ocenę, kontakt, to robię to po to, by zrozumieć więcej, by dowiedzieć się czegoś o sobie i nastawieniu drugiego człowieka do tego, kim jestem. Warto zwrócić uwagę na połączenie *zbieram roje słów*, zatem niezliczoną ich wielość. Rzeczownik *roj* nasuwa dopełnienie w postaci rzeczownika *pszczoł*, które latają razem, tworząc czarny, duży obłok, który może drażnić wydawanym przez siebie dźwiękiem – podobnie jak słowa. Leksem *sadzę* tworzy tu niewątpliwie związek z poprzednim czasownikiem *zbierać*, który nazywa działanie wynikające z tego, co zostało zainicjowane wcześniej jako przyczyna. *Sadzimy*, aby później zebrać owoc, efekt naszej pracy i mieć więcej tego, co naprawdę ważne, potrzebne, a często niezastąpione i konieczne. *Sadzę*, czyli utrwalam, zapamiętuję i mam nadzieję, że wpłynie to na moje życie, czyniąc je bardziej wartościowym i pełnym. O tym, że owe *roje słów* nie są lub nie mogą być zwerbalizowane, konstatuje ostatni wers: *przegrodą ze złota*, który przywołuje popularne przysłowie „mowa jest srebrem, a milczenie złotem”.

⁸ Tamże, s. 56.

⁹ R. Grzegorzycykowa, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, PWN, Warszawa 1995, s. 49–50.

¹⁰ E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie...*, dz. cyt., s. 51

Inny fragment wiersza:

[...] miała płaczące kolczyki
i bransoletki
które śpiewały cienko [...] (H.P., s. 75)

O *płaczących kolczykach* można mówić tylko wtedy, gdy są one delikatne, długie, kształtem przypominające łzę spływającą powoli po policzku. Kolczyki takie dotykają twarzy, podkreślając ją i tworząc wraz z nią harmonijną całość. Są zawieszane na uchu, jak łaza w kąciku oka. Jedyna różnica widoczna jest w odmiennym przeznaczeniu – kolczyki wiszą, natomiast łaza musi spłynąć, zniknąć, uciec przed kolejną i następną. Łzy po prostu odchodzą, giną, podczas gdy los *płaczących kolczyków* nie zależy od nich, ale od osoby, która może je założyć lub zdjąć. Czasem jest tak, że brakuje łez, wtedy owe kolczyki mogą być ich materialnym substytutem, podkreślającym stan emocjonalny. *Bransoletki* przy poruszaniu ręką uderzają jedna o drugą, wydając cienki, miły dźwięk przypominający delikatny śpiew. Ruch jest przeciw częścią muzyki, jest wpisany w jej realizację. Obserwując poruszających się ludzi, przemieszczające się nieustannie kształty, wędrówkę światła i cienia, zawsze usłyszymy muzykę, bo tylko przy jej akompaniamencie to wszystko jest możliwe.

Następna interpretacja znaczeniowa:

Wyrzewam się w słońcu twoich rąk. Jaką to złotą
pogodą owinąłeś moje ciało. Woda przytuliła uczesane
włosy do syckiego piasku oddycha [...] (H.P., s. 75)

Stwierdzenie *wyrzewać się w słońcu* nie wprowadza żadnych semantycznych innowacji, ale *wyrzewam się w słońcu twoich rąk* implikuje nowy sens potocznie używanego zwrotu. Ręce są ciepłe, przyjemne; dotykając ciała, wprowadzają je w stan podniecenia, rozpalają, muskając swymi promykami – palcami. Dalej czytamy: *Jaką to złotą pogodą owinąłeś moje ciało*. Pozostajemy zatem w kręgu tych samych doświadczeń zmysłowych. Złoty kolor stanowi tu fasetę słońca, które rozciąga światło o tej właśnie barwie. Faseta, to inaczej okno, przez które patrzymy na obiekt badania. Wszystko, o czym podmiot liryczny mówi, mieści się w ramionach ukochanej osoby, dzięki której możliwe jest doświadczanie takich samych wrażeń, jakich, wydawałoby się, może dostarczyć nam jedynie niezwykłość natury. We fragmencie tym nowe znaczenie uzyskuje także czasownik *przytulać*, którego właściwości przypisane zostały nie człowiekowi, a jednemu z żywiołów – wodzie.

Oto dwa wybrane wersy kolejnego wiersza:

[...] Trawa cierpkim, wąskim kształtem opowiada o moich
oczach patrzących nieskończenie [...] (H.P., s. 76)

Trawa opowiada to także przykład animizacji. Roślina wyposażona została w cechy właściwe formom wyżej zorganizowanym, czyli ludziom. Jednak nie do końca oderwana została od swojej naturalnej postaci. *Opowiada*, bowiem nie szeptem czy głosem, ale *wąskim kształtem*, który jest właściwą, charakterystyczną cechą źdźbła trawy. Określenia: *cierpki* i *wąski* profilują ów kształt, który obok nieobecnego tu koloru, konstatuje podsta-

wowe cechy trawy. Inna, podobnie skonstruowana scena: *Scheila – masz wargi, na których siadają pszczoły, złote chrabąszcze brzękiem opowiadają o ich cierpkiej słodyczy*. W tym przypadku to *chrabąszcze* uzyskały zdolność przypisaną jedynie ludziom i *opowiadają*. Nie robią tego jednak za pomocą języka, tylko charakterystycznego dźwięku, któremu nadana została funkcja przekazywania artykułowanych informacji.

Następne dwa przykłady to:

mój cień jest kobietą
odkryłam to na ścianie [...] (H.P., s. 458)

W tym fragmencie nieco inne znaczenie i funkcję otrzymuje *cień*. Należy on do konkretnej osoby – kobiety, która w jego kształcie odnajduje i poznaje samą siebie. *Cień* nie istnieje sam w sobie, zawsze należy do kogoś lub czegoś, jest niewolnikiem materialnych przedmiotów i światła, bez których nie mógłby się pojawić i urzeczywistnić. Zwykle na cień nie zwraca się uwagi i nie dostrzega szczególnych wartości w jego pojawieniu się lub w jego braku, co może wynikać z charakteryzującej go neutralnej linii, której falistość uniemożliwia rozpoznanie, do kogo należy – do kobiety czy też do mężczyzny. Inaczej sytuacja będzie wyglądać w przypadku dziecka, zwierzęcia lub przedmiotu, które ze względu na fizjonomię i niepowtarzalność typowych cech, nawet poprzez cień, nie wzbudzają żadnych wątpliwości. Tutaj jednak, należący do dojrzałego człowieka, cień został precyzyjnie zdefiniowany, konkretnie nazwany i podporządkowany ściśle określonej kategorii: *mój cień jest kobietą*. W stwierdzeniu tym zaciera się granica między *cieniem* – stanowiącym pojęcie abstrakcyjne – a *kobietą*, której miejsce w realnym, namacalnym świecie nie podlega najmniejszym wątpliwościom. *Cień* zyskuje nowy sens, gdyż można mówić o nim także w momencie, gdy w człowieku brakuje życia i energii, gdy problemy, choroba, niepowodzenia, apatia czy zagubienie gaszą wewnętrzne światło, które każe oddychać, funkcjonować i tworzyć przestrzeń wokół siebie. Podmiot liryczny obrazuje niezwykle istotną sytuację, w której to *odkrywa na ścianie* swój własny cień. Ściana odgrywa tu rolę lustra, zwierciadła, zatem ów *cień* jest realną postacią, jest kobietą, która przegląda się, by znaleźć w swojej twarzy odbicie tego, co już przeżyła. *Cień* może być nie tylko obrazem przeszłości, ale również niepokojącym sygnałem tego wszystkiego, co dzieje się w danym momencie. Skoro jednak podmiot liryczny widzi, że *cień jest kobietą* i że w ogóle istnieje, oznacza to jednocześnie bliską obecność jakiegoś światła, a ono symbolizuje z kolei nadzieję i cel, do którego warto dążyć.

ten kwiat zawstydza mnie
gorzką umiejętnością zapachu [...] (H.P., s. 126)

Uczucie wstydu może wynikać z kompleksów, braku poczucia własnej wartości bądź z powodu popełnionego niegdyś błędu, niewłaściwego zachowania czy pochopnej oceny danej sytuacji lub osoby. Oczywiście tego rodzaju emocje mogą być także wywołane przez pozytywne zdarzenia, takie jak: miłość, okazywanie uczuć, sympatii, odbieranie pochwał, gratulacji czy doświadczanie rozmaitych gestów, oznaczających docenienie naszej pracy, postawy, poziomu i ogólnie tego, co sobą reprezentujemy i w jaki sposób przekazujemy innym to, kim jesteśmy. Tak wyjątkowe sytuacje z reguły nas zawstydzają, co znajdu-

je swoje odbicie nie tylko w naszym zachowaniu, ale także w wyglądzie, chociażby w rumieńcach na twarzy. W przywołanym fragmencie kwiat posiada zdolności, a nawet *umiejętności* należące do człowieka, gdyż potrafi *zawstydzić* – to niewątpliwie poszerza jego pole semantyczne. W potocznym rozumieniu kwiat zachwyca swym wyglądem i zapachem, dostarcza poprzez zmysł wzroku i węchu niezwykłych wrażeń i przyjemności, które łatwiej poczuć niż opisać. Czasownik *zawstydza* również użyty został tu w nieco innym znaczeniu, bardziej sugerując rodzaj reakcji na *gorzką umiejętność zapachu*, niż dosłownie określając odczuwane w danym momencie emocje.

Kolejne fragmenty wierszy pozwolą wyodrębnić inny typ przekształceń języka – reifikację, która polega na uprzedmiotowieniu, urzeczowieniu, traktowaniu czegoś (np. abstrakcji, konstrukcji myślowej) jako rzeczy o określonej formie i treści (materializacja):

[...] kiedy umrę kochanie
gdy się ze słońcem rozstanę
i będę długim przedmiotem raczej smutnym [...] (H.P., s. 598)

Słońce to ciepło, oddech, rozkwit, istnienie, trwanie i wszystko to, czego można doświadczyć, żyjąc i świadomie odbierając wszelkie impulsy, wrażenia, obrazy, bodźce. *Rozstanie ze słońcem* można zatem interpretować dosłownie, gdyż po śmierci nie dostrzegamy już światła, które emituje, nie doznajemy ciepła i wszelkich innych efektów jego działania. Z drugiej strony, słońce to synonim życia, które płonie tylko do pewnego momentu, gdyż w jego istnienie od samego początku wpisana jest ciemność, zniszczenie i koniec, śmierć. Podmiot liryczny *rozstając się ze słońcem*, żegna się z własnym życiem, ziemską egzystencją, dla której nadszedł właśnie konieczny i wymykający się ludzkiej kontroli kres. Słońcem może być tu także ukochana osoba, z którą podmiot liryczny dzielił życie, a którą teraz musi opuścić na zawsze, bo w tę jedyną podróż bez powrotu rzadko idzie się we dwoje, choć tak niewątpliwie byłoby łatwiej. Słońce przyjmuje tu zatem takie znaczenia jak: planeta, życie, ukochana osoba. Możemy więc mówić o znaczeniu centralnym, czyli prototypowym oraz marginesowym, czyli peryferyjnym. W celu ustalenia wyrazistości semantycznej, możemy wziąć pod uwagę to znaczenie, które przychodzi nam na myśl w pierwszej kolejności (tutaj z pewnością takim określeniem jest *planeta*), możemy statystycznie obliczyć częstotliwość użycia słowa w danym znaczeniu lub też określić, które znaczenie można potraktować jako podstawowe w stosunku do pozostałych. Jak zauważa E. Tabakowska: „Podstawowe znaczenia słów budują wewnętrzną spójność semantyczną struktury kategorii, gdyż są one odpowiedzialne za tworzenie sieci połączeń między elementami kategorii poprzez ułatwianie rozumienia znaczeń jej pozostałych przedstawicieli. Dzięki efektom prototypowym, które ujawniają się nie tylko na poziomie znaczeń, ale także na poziomie desygnatów, pewne elementy kategorii stają się bardziej wyraziste, istotne i używane częściej niż inne”¹¹, co widoczne jest na przykładzie zastosowania różnych znaczeń rzeczownika *słońce* w przytoczonym fragmencie wiersza.

[...] i będę długim przedmiotem raczej smutnym [...]

¹¹ E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie...*, dz. cyt., s. 52.

W tym zdaniu *dlugi przedmiot* może wskazywać na martwego człowieka, który po śmierci przyjmuje niewątpliwie cechy przedmiotu pozbawionego wnętrza, ciepła, woli, ruchu i czucia. Przedmiot nie ma ani wpływu na to, gdzie jest i co się z nim dzieje, ani nawet świadomości swego istnienia w świecie, w którym wszystko może zmienić jego los i przeznaczenie. Podmiot liryczny określa jednak ów *przedmiot* poprzez użycie przymiotnika *smutny*, którego znaczenie implikuje życie i silne odczuwanie rzeczywistości. Mamy tu zatem do czynienia z antonimią, gdyż *martwy przedmiot* w połączeniu z charakteryzującym go smutkiem tworzy pole, na którym spotykają się przeciwstawne znaczenia. Słowo *raczej* mogłoby wskazywać na wątplenie w sens zastosowania tego właśnie określenia, bądź po prostu stanowić próbę opisanie samej sytuacji człowieka, który już nic nie może, gdyż jego światło życia zgasło bezpowrotnie. *Długi przedmiot* nasuwa również inne znaczenie, bowiem kojarzy się z trumną, czyli długim, drewnianym obiektem, z otwieranym wiekiem, w którym pochowane zostaje martwe ciało. Zatem jedna forma graficzna, którą jest *dlugi przedmiot*, reprezentuje dwa różne słowa: nieżyjącego człowieka (trupa) i stworzony dzięki ludzkiej wyobraźni przedmiot, w którym umieszcza się go po śmierci (trumna). Taki zabieg nosi nazwę homonimii. Podmiot liryczny poprzez użycie tego porównania ocenia, kim lub czym będzie, gdy umrze. Śmierć zabiera nam bowiem człowieczeństwo i wszystko, co się z nim łączy i zamyka je w tym *długim przedmiocie*.

W następnym przykładzie firanka otrzymuje znaczenie, które wynika z porównania jej do zmarszczki na ludzkim czole, będącej oznaką upływu czasu, starości:

[...] zaciągam firankę podłużnej zmarszczki
na twoim czole [...] (H.P., s. 238)

Jako przedmiot z materiału, który zawieszany jest na oknie od wewnętrznej strony pomieszczenia, nie odgrywa tu żadnej roli, gdyż w ten sposób stanowi jedynie osłonę przed słońcem i jednocześnie dekorację. To natomiast, na co należy zwrócić szczególną uwagę, ukryte jest w kształcie, formie i sposobie ułożenia firanki, dla której najbardziej charakterystyczne są zakładki, pofalowana powierzchnia, pomarszczona struktura. Można zatem powiedzieć, że *zmarszczka*, to taka właśnie *firanka*, tylko że *zaciągnięta* na skórze twarzy, która z czasem przestaje być gładka i napięta jak wcześniej. Dwa znaczenia *firanki* – jako fragmentu uszytego w konkretnym celu materiału, a także symbolu, atrybutu określonego wieku i typowej dla niego cechy, zostały połączone ze względu na podobieństwo, pozwalające na skojarzenie pewnych, charakterystycznych elementów. *Zaciągam* oznacza: dotykam, gładzę, widzę. Może także sugerować, że podmiot liryczny czuje się winny i odpowiedzialny za pojawienie się owej *zmarszczki*. Nie zawsze bowiem oznacza ona i wskazuje na wiek danej osoby. Często jest wynikiem głębokiego, długotrwałego stresu, zmęczenia, problemów, przeżytej tragedii czy choroby. Zwykle odpowiedzialność za tego rodzaju przykre doświadczenia nie leży po jednej tylko stronie i prawie zawsze zainicjowana jest przez inne osoby oraz wydarzenia, których dostarcza nam regularnie życie. To powoduje, że nawet u młodych ludzi pojawiają się zmarszczki, a włosy pokrywa siwizna.

W kolejnych wersach:

drzazga mojej wyobraźni
czasem zapala się od słowa [...] (H.P., s. 301)

Drzazga kojarzy się przede wszystkim z bólem, skaleczeniem, krwią. Swym ostrym końcem wbija się bowiem w ciało i rani je. Jest bardzo cienka, mała, wręcz niewidoczna, ale zawsze daje o sobie znać i wtedy należy ją natychmiast usunąć. W przeciwnym razie może dojść do niebezpiecznego dla zdrowia zakażenia. *Drzazga wyobraźni* ma podobne działanie, tylko dużo trudniej ją usunąć, gdyż nie posiada ona postaci materialnej, namacalnej i dostępnej człowiekowi. Leksem ten użyty jest tu w znaczeniu jakiegoś wydarzenia, osoby, sytuacji, stanowiących wciąż silnie funkcjonujące w *wyobraźni* wspomnienia, od których nie można się uwolnić. Wprowadza to w stan cierpienia, ponieważ *drzazga* tkwiąca głęboko powoduje wyraźnie odczuwalny ból, którego nic nie jest w stanie zmniejszyć bądź całkowicie zlikwidować. Uporczywie przypomina o sobie, a *czasem zapala się od słowa*, które wystarczy, by w *wyobraźni* ukazał się konkretny, obraz wywołujący intensywne emocje, podnoszące temperaturę i mające wpływ na samopoczucie. Wtedy łatwo stracić kontrolę nad uczuciami atakującymi coraz mocniej i gwałtowniej. Nawet uświadomienie sobie przyczyny takich reakcji, co niewątpliwie pomaga w odnalezieniu jakiegoś rozwiązania, niczego nie gwarantuje. *Drzazga wyobraźni* może bowiem wbić się zbyt głęboko i choć po pewnym czasie przestaje tak bardzo dokuczać, zupełnie niespodziewanie może ukłuć – *zapalić się* – pod wpływem jakichś, usłyszanych bądź tkwiących w pamięci – *wyobraźni* – słów. Obrazy, które powstają i zmieniają się w ludzkiej wyobraźni mogą również dotyczyć tego, co jeszcze się nie wydarzyło, o czym jedynie marzymy, bez żadnej gwarancji na to, że kiedyś dane nam będzie doświadczyć tego w rzeczywistości. W takiej sytuacji *drzazga* oznacza i symbolizuje przedmiot naszych pragnień, fantazji, o którym dużo myślimy, a ponieważ go nie mamy, odczuwamy dziwny, nieznośny ból. Nie muszą to być wcale wyszukane, wielkie, niezwykle życzenia. Wystarczy coś tak niepozornego, jak *drzazga*, by poruszyć *wyobraźnię* i przeżywać niewytłumaczalne emocje, które *czasem zapalają się od słowa*.

W dwóch następnych fragmentach wierszy mamy do czynienia ze zjawiskiem kontaminacji, na powierzchni której krzyżują się dwa sprzeczne zdarzenia i wyrażenia skojarzeniowe, wynikające z podobieństwa związku znaczeniowego:

[...] światło się rozzłościło
i wybuchło fajerwerkiem w pieśni [...] (H.P., s. 88)

Niewątpliwie odmienny sens otrzymuje leksem *rozzłościło*, co wynika z włączenia go w zakres innego pola semantycznego, do którego należy rzeczownik *światło*. Użycie tego, charakterystycznego dla ludzkich zachowań, określenia w celu opisania światła wskazuje jednoznacznie na jego intensywność, siłę i rodzaj. Światło, które się *rozzłościło* jest wyjątkowo jaskrawe, żywe, nasycone wielością barw, pulsujące ciepłem, zaskakujące ruchem i tempem oddziaływania na otoczenie, widoczne precyzyjnie z dalekich nawet odległości i wzbudzające uczucia lęku, niepokoju, przerażenia. Takie światło ma siłę destrukcyjną, której nic ani nikt nie jest w stanie przeszkodzić, powstrzymać czy zmienić. Wymyka się bowiem wszelkiej kontroli i działa zgodnie ze swoim przeznaczeniem. Leksem *rozzło-*

ścić implikuje miejsce dla kolejnego czasownika – *wybuchnąć*, będącego konsekwencją, reakcją, odpowiedzią, oczekiwanym i naturalnie pojawiającym się skutkiem. Stopniowe nawarstwianie się emocji i wrażeń, prowadzi bowiem do punktu kulminacyjnego, do koniecznej dominanty, która wymaga ostatecznego rozwiązania. Biorąc pod uwagę drugi wers przytoczonego fragmentu, odmienne znaczenie otrzymuje również rzeczownik *światło*, gdyż pojawia się w *pieśni*. Nie możemy go zatem zobaczyć, ale możemy usłyszeć. W tej sytuacji, wspomniane wcześniej leksemy: *rozżłościć* i *wybuchnąć* stanowią jednocześnie synonimy określeń dynamicznych, bez których muzyka nie mogłaby w ogóle istnieć. Dzięki nim bowiem melodia żyje, rozwija się, przybiera najróżniejsze kształty i kolory, ukazując cały wachlarz emocji, uczuć i doznań, które prowadzą wrażliwego słuchacza do stanu katharsis.

W innym przykładzie podmiot liryczny kreuje obraz pięknego, słonecznego dnia, którym się rozkoszuje, kontemplując, z daleka od cywilizacji, wyjątkowo beztrudnie chwile na łonie natury.

poprzez rozstawione gałęzi palce
liczę włosy na słońcu
jak rosna
prosto złoto [...]

Sytuacji tej towarzyszy spokój, stan relaksu i rozluźnienia przy odgłosach przyrody. Każdy z leksemów zawiera określony sens, który w połączeniu z innymi tworzy logiczną całość semantyczną. Rzeczownik *włosy* wymaga tu szczególnej uwagi, gdyż można przyjąć zarówno jego główne, centralne znaczenie, jak i peryferyjne¹², wynikające z umiejętności kojarzenia i możliwości porównawczych. *Włosy na słońcu*, które *rosną prosto złoto*, przywołują interpretację, w wyniku której właściwe jest nadanie im nazwy – *promieni*. Są długie, proste, mają odpowiednią grubość i kolor, czyli wszystkie cechy, które posiadają włosy człowieka. Poza tym rosna, co w przypadku *słońca* oznacza, że jego *promienie* są coraz bardziej intensywne i coraz mocniej dotykają swym ciepłem powierzchni ciała. Gdy oglądamy swoje własne włosy, kiedy słońce podświetla je i wyodrębnia każdy z osobna, a one przesuwają się wolno *poprzez rozstawione gałęzi palce*, kojarzymy ich obraz z promykami słońca. Na tego rodzaju proces myślowy zwrócił uwagę Bally, pisząc o asocjacji słów, czego efektem była także konstatacja o istnieniu pola asocjacyjnego, grupującego zarówno skojarzenia częste, typowe, jak też skojarzenia rzadkie, nietypowe, stwierdzając hierarchię w występowaniu skojarzeń, wywoływanych przez znak językowy¹³, zauważył również skojarzenia indywidualne, zależne od sytuacji, w której znajduje się mówiący i na skojarzenia pozasytuacyjne, pomijając jednak – jak wszyscy strukturaliści – skojarzenia grupowe, również pozasytuacyjne. Można zatem stwierdzić, że pewne słowa wywołują określone skojarzenia, które występują częściej niż inne¹⁴. Przedstawiona w zacytowanym

¹² W. Miodunka w *Teorii pól językowych. Społeczne i indywidualne ich uwarunkowania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 559. Prace językoznawcze”, Z. 67, Warszawa 1980 poświęca temu tematowi cały rozdział, zatytułowany *Granice pól pojęciowych. Problem słów centralnych i peryferyjnych*, s. 151.

¹³ Jak podaje E. Tabakowska w: *Gramatyka i obrazowanie*, dz. cyt., s. 16–17, w najszerszym znaczeniu, znak można zdefiniować jako określoną formę, która reprezentuje „coś innego”, coś, co rozumiemy jako jej znaczenie.

¹⁴ W. Miodunka, dz. cyt., s. 152.

fragmentcie wiersza sytuacja liryczna przyczyniła się niewątpliwie do takiej ambiwalencji znaczeniowej leksemu *włosy*. Mamy zatem do czynienia z indywidualnym skojarzeniem sytuacyjnym. Warto podkreślić również, że w przypadku interpretowania *włosów* jako promieni, zmienia się także w pewnym sensie znaczenie pierwszego wersu. Można bowiem patrzeć na słońce przez palce, chroniąc w ten sposób oczy przed oślepiającym działaniem światła i wtedy *gałęzie* przyjmują sens metaforyczny, oparty na podobieństwie. Stanowią synonim dla użytego tu rzeczownika *palce*. Z drugiej jednak strony, owe *gałęzie* mogą należeć do stojącego blisko drzewa, pod którym szukamy schronienia i odpoczywamy w jego błogim cieniu, patrząc na słońce. W tej sytuacji metaforą będą *palce*, które przypominają gałęzie drzewa. Jak twierdzi Sperber, zajmujący się opisem znaczeń: „poszczególne grupy wyrazów nie są stałe, lecz mogą poszerzać swój zakres drogą ekspansji metaforycznej: obok konsocjacji (inaczej określonych sfer znaczeniowych) starych, powszechnie znanych, tworzą się bowiem nowe, początkowo indywidualne, często literackie, które z czasem przyjmują się i zyskują coraz powszechniejsze użycie”¹⁵. Należy jeszcze podkreślić, że włosy są symbolem Opatrzności, promieni słonecznych, bohaterów słonecznych, a także ognia, co stanowi istotne wypełnienie analizowanego fragmentu wiersza¹⁶.

Kolejny fragment, poddany kreacji znaczeń, stanowi pewien rodzaj „fizjologizacji” zjawisk przyrody, uczuć, czynności fizjologicznych człowieka:

zazielenił się chodnik haftowany w kwiaty [...]
rozgryzam miąższ i na języku czuję
smak ostrego argumentu
połykam filozofię
ktoś ostrzegął,
że mądrość należy przeżuwać
na pojedyncze włókna
haustami piję miłość [...] (H.P., s. 395)

Przytoczony fragment wiersza jest także właściwym przykładem dla teoretycznych rozważań sformułowanych przez Porziga, do którego głównych zainteresowań należały „związki znaczeniowe, które mogą występować:

- między czynnością (czasownikiem) i częścią ludzkiego ciała (organem) lub narzędem, za pomocą których czynność się dokonuje;
- między czasownikiem, potrzebującym jednego subiekta, a tym subiektem;
- między czasownikiem a określonym gramatycznie dopełnieniem, którego ten czasownik wymaga;
- między przymiotnikiem i rzeczownikiem;
- między przymiotnikiem (przysłówkiem) i czasownikiem”¹⁷.

Obierając za punkt wyjścia związki znaczeniowe czasowników i przymiotników, Porzig tłumaczy, że chwycić mogą tylko ręce, które poza tym mogą wykonywać wiele innych czynności. Podobnie *blond* mogą być tylko włosy, ale włosy mogą być również określo-

¹⁵ Tamże, s. 18.

¹⁶ W. Kopaliński (red.), *Słownik symboli*, WP, Warszawa 1990, s. 469.

¹⁷ W. Miodunka, dz. cyt., s. 22–24.

ne wieloma innymi przymiotnikami. Porzig podkreśla oprócz tego, że użycie każdego czasownika odpowiada całej skomplikowanej sytuacji, w której odbywa się czynność, i tak np. czasownik *pisać* implikuje rękę piszącego, podmiot umiejący pisać, materiał, którym i na którym się pisze, sensowne (przyjęte społecznie) znaki itp. Według Miodunki istotne jest przede wszystkim to, w jaki sposób Porzig widział przejście od pojedynczego czasownika bądź przymiotnika nie tylko do głównych związków znaczeniowych (pól syntaktycznych), lecz także do pól parataktycznych. Polem jest dla niego wszystko to, co jest wymienne wewnątrz jednego, koniecznego związku. Tak więc, jeśli czasownik *ścinać* zakłada użycie rzeczownika *drzewo*, to oznacza to w praktyce jakiś konkretny gatunek drzew: dęby, buki, sosny, świerki itp., stanowiące zatem w całości pole nazw drzew. Porzig zauważył też, iż nie zawsze w rzeczywistości językowej mamy do czynienia z jednym, nadrzędnym wyrazem nazywającym jakąś odmianę (jak np. drzewa w świecie roślin), złożoną z wielu gatunków. Istnienie słowa nadrzędnego nie jest konieczne, by móc mówić o polu. Zatem czasowniki występują w elementarnych polach znaczeniowych, które jednak nie ograniczają możliwych związków czasownika. Widać to na przykładzie zwrotu *jechać na belce*, który Porzig objaśnia jako metaforę, gdyż w tym wypadku czasownik jest użyty z rzeczownikiem niewchodzącym w skład jego pola elementarnego. Pole Porziga pozwala nam zatem ustalić, kiedy mamy do czynienia z właściwym znaczeniem powiązanych ze sobą słów, kiedy zaś ze znaczeniem metaforycznym. Metaforą nazywa on „połączenie dwu pól znaczeniowych w jedną sensowną wypowiedź”. Porziga interesowały nie tylko pola w ujęciu synchronicznym, lecz także ujęcia diachroniczne. Warto podkreślić, że rozwój historyczny języka polegał, według niego, na ciągłym powstawaniu nowych związków znaczeniowych, w których decydującą rolę odgrywała właśnie metafora, łącząca wyrazy z różnych pól. Powstawaniu nowych związków towarzyszyło zawsze znikanie starych i oba te procesy dawały często w rezultacie istotne zmiany w znaczeniu czasowników i możliwościach ich połączeń z rzeczownikami¹⁸. Powyższe teoretyczne rozważania można odnieść do przytoczonego wcześniej fragmentu wiersza. Obecny w jego pierwszym wer-sie czasownik *haftować* implikuje ściśle określone rzeczowniki i sytuacje. Musi bowiem pojawić się osoba lub maszyna, która przy pomocy igły i nici upiększa dany materiał różnego rodzaju wzorami i kolorami. *Chodnik haftowany w kwiaty* nadaje użytemu tu czasownikowi znaczenie metaforyczne, za którym kryje się odniesienie do praw natury. To tak, jakby właśnie ona, zmieniając pory roku, *haftowała* na dotychczas pokrytych śniegiem trawach, kwiatowy i pachnący wzór, będący płaszczem nadchodzącej wiosny. *Haftować* oznacza tu zachodzący w czasie proces kwitnięcia, rozwoju, dojrzewania, co zmienia sens i znaczenie danego słowa. Niewątpliwie istotną rolę odgrywa także połączenie danego czasownika z rzeczownikiem *chodnik*, który jest tu odpowiedzialny za powstanie nowego związku znaczeniowego. Podobnej analizie można poddać kolejne wersy: *czuję smak ostry argumentu, polykam filozofię, [...] mądrość należy przeżuwać, [...] haustami piję miłość [...]*. *Smak argumentu* stanowi połączenie dwóch słów z różnych pól znaczeniowych, przez co otrzymujemy nowy sens poznawczy. Ze smakiem mamy do czynienia nie tylko podczas spożywania różnego rodzaju pokarmów, napojów, słodczy, których istotą jest właśnie pobudzanie tego konkretnego zmysłu. O smaku

¹⁸ Tamże, s. 23–24.

można mówić, angażując także inne ścieżki percepcyjne, co umożliwia uświadomienie sobie odmiennych znaczeń tego rzeczownika, wynikających z jego połączeń z innymi leksemami. *Smak ostry argumentu* dostarcza informacji o cechach owego argumentu, jego właściwościach, rodzaju, sensie i wpływie na życie podmiotu lirycznego. W dalszej części cytowanego wiersza czasowniki: *połykać*, *przeżuwać*, *pić* również otrzymują inne znaczenie, gdyż tworzą związki z rzeczownikami niewchodzącymi w skład ich pola elementarnego. *Połykam filozofię*, czyli uczę się jej, analizuję, przyswajam obszerną wiedzę z tej dziedziny nauki, czytam książki, podręczniki na ten temat, dzięki czemu pogłębiam nieustannie swoje wiadomości i zainteresowania. Człowiek może jednak połykać jedynie pokarm, wodę i tabletki na różne dolegliwości, a ponieważ czynność ta zakłada ingerencję we wnętrze naszego organizmu, odnosi się także do procesu zdobywania wiedzy. Warto podkreślić, że mówiąc o *połykaniu filozofii*, podmiot liryczny wskazuje na to, że nauka tego przedmiotu nie dostarcza żadnych trudności czy problemów, a wręcz przeciwnie, jest prawdziwą przyjemnością. Kolejny wers: [...] *mądrość należy przeżuwać* oznacza, że jej zdobycie wymaga wyjątkowo dużo czasu, skupienia, konsekwentnych działań, rozważań i ciężkiej pracy, z naciskiem położonym na świadome czytanie książek, połączone z analizą i interpretacją ich sensów i znaczeń. Czasownik *przeżuwać*, podobnie jak w poprzednim przykładzie, użyty został z nienależącym do jego pola elementarnego rzeczownikiem *mądrość*. Natomiast *haustami pije miłość* tylko ktoś naprawdę zakochany, zafascynowany i spragniony drugiej osoby. Pragnienie można ugasić jedynie pijąc, stąd przeniesienie tego czasownika na pole uczuć, emocji, namiętności i potrzeby ich zaspokajania.

Jak zauważyła Tabakowska, w gramatyce kognitywnej znaczenie to więcej niż „treść pojęciowa”. Podstawowym założeniem modelu języka i gramatyki stworzonych przez Langackera jest teza, że na znaczenie każdego wyrażenia poza treścią pojęciową składa się także coś, co nazywa on konwencjonalnym obrazowaniem lub sposobem portretowania sceny. Ta sama określona konfiguracja może być konstruowana, czy też – używając metafory Langackera – portretowana na wiele różnych sposobów¹⁹. Uzależnione jest to od relacji między przedmiotami, np. w wersie: *bladą księżyc ponad twoimi ustami dogorywa* (H.P., s. 216) przedmiotem jest *księżyc*, a jego położenie ustalamy względem *ust*, poprzez użycie przyimka *ponad*. Gdyby natomiast odwrócić relację – *twoje usta pod bladym księżycem*, to miejsce *ust* sytuujemy względem *księżyc*a. W obu przypadkach treść relacyjna jest taka sama, z tą tylko różnicą, że ma inne znaczenie, odmienne wartości semantyczne. Podobny przykład: *niebo stanęło – stanęło nad nami* (H.P., s. 67), choć można przecież stworzyć inny „portret” o tej samej treści: *stanęliśmy pod niebem*, który jednak nie zostanie zinterpretowany w ten sam sposób. Należałoby w tym miejscu wspomnieć także o ostatnim z aspektów procesu obrazowania, czyli o ikoniczności, polegającej na bezpośrednim podobieństwie między strukturą pojęciową i formą wyrażenia językowego. Przejawia się ona zarówno w częstym odwzorowywaniu przez struktury językowe struktur pojęciowych, jak również w szyku przymiotników we frazach przymiotnikowych²⁰. Ikoniczność w pierwszym znaczeniu można odnieść do przywołanych powyżej przykładów,

¹⁹ E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie*, dz. cyt., s. 56.

²⁰ Tamże, s. 78–79.

których konstrukcję językową da się rozpatrywać względem kolejności rozgrywających się zdarzeń w opisywanej przez podmiot liryczny sytuacji. Tak przedstawiona chronologia dostarcza natomiast informacji o ich semantyce z punktu widzenia owego podmiotu. Szyk przymiotników również jest związany z tym, że element semantycznie bliższy innemu jest również dokładniejszy w obrębie struktury językowej²¹. Jeżeli zatem w wersie: *w jakim białym szpitalu w jakim smutnym znajdziesz mnie* (H.P., s. 555) pojawia się najpierw przymiotnik *biały*, wskazuje to na jego prymarną funkcję w interpretacji znaczeniowej tej konstrukcji. Kolejność występujących po sobie leksemów nie jest bowiem działaniem przypadku, ale odzwierciedleniem tego, co wymaga szczególnej uwagi w zrozumieniu danej konceptualizacji.

W wierszach Poświatowskiej znajdują się bez wątpienia filozoficzne koncepcje znaczeń: referencjalne – znaczenie jako myśl, zachowanie, pojęcie (idea); znaczenie intencjonalne; znaczenie jako przedmiot lub cecha i naturalnie denotacyjno-konotacyjne, a także koncepcje areferencjalne, odnoszące się do znaczenia jako relacji między wyrażeniami (zbiór konsekwencji)²². Do każdego z tych teoretycznie zdefiniowanych pojęć można podać przykład wyekscerpowany z konkretnego wersu albo całą, złożoną scenę liryczną wykreowaną przez Poświatowską. Dla niej odkrywanie wartości semantycznych i komponowanie ich w rozmaitych konstrukcjach językowych stanowiło podstawowy wykładnik poetyckiej twórczości.

Bibliografia

- Grzegorzycowa R., *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, PWN, Warszawa 2001.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, WP, Warszawa 1990.
- Langacker R. W., *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, przekł. zbior. pod red. H. Kordeckiego, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995.
- Miodunka W., *Teoria pól językowych. Społeczne i indywidualne ich uwarunkowania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 559. Prace językoznawcze”, Z. 67, Warszawa 1980.
- Pajdzińska A., Tokarski R., *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki” LXXXVII, 1996, z. 4, s. 143–158.
- Pajdzińska A., *Metafora pojęciowa w badaniach diachronicznych*, [w:] A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski (red.), *Przeszłość w językowym obrazie świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.
- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2000.
- Szkiłdź H. (red.), *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1978.
- Ślósarska J., *Syntagmantyka poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1995.
- Ślósarska J., *W kierunku nieliniowych modeli „poiesis” i „techné”*, [w:] E. Kasperski (red.), *Rozważania metodologiczne. Język – literatura – teatr*, WPUW, Warszawa 2000.

²¹ Tamże, s. 79.

²² R. Grzegorzycowa, dz. cyt., s. 20.

Ślósarska J., *Kognitywizm w badaniach literackich*, [w:] D. Ulicka (red.), *Literatura – teoria – metodologia*, WPUW, Warszawa 2001.

Ślósarska J., *Analiza kognitywna tekstu literackiego*, [w:] T. Świętosławska (red.), *Problemy poznawania dzieła literackiego w szkole*, WUŁ, Łódź 2001.

Tabakowska E., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Universitas, Kraków 2001.

Tabakowska E., *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, Universitas, Kraków 2001.

Tabakowska E., *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, PAN, Kraków 1995.

Tokarski R., *Konotacja jako składnik treści słowa*, [w:] J. Bartmiński (red.), *Konotacja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998.

Tokarski R., *Językowy obraz świata a niektóre założenia kognitywizmu*, „Etnolingwistyka” 9/10, Lublin 1998.

Traczyk W. Z. (red.), *Słownik fizjologii człowieka*, PZWL, Warszawa 2000.