

Obrazy smutku. Antoniego Kępińskiego metaforyka melancholii w kontekście kognitywnym

Piotr de Bończa Bukowski

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 4, S. 78–101

DOI: 10.18318/td.2023.4.5 | ORCID: 0000-0001-9593-9413

Melancholia i język

Czy melancholia jako stan mentalny jest wyrażalna? Czy za pomocą słowa można zobrazować świat, w którym żyją cierpiący na depresję? Stanisław Puzyński zauważa, że chorzy dotknięci tym zaburzeniem „posługują się całą gamą określeń do opisania tego szczególnego stanu emocjonalnego, który nieodłącznie towarzyszy wszystkiemu co myślą, postrzegają lub robią”¹. Lecz jednocześnie większość z nich, pisze wybitny psychiatra, „zastrzega się jednak, że żaden z tych terminów nie oddaje tego, co naprawdę odczuwają, co stanowi istotę ich przeżyć”². Problem dotyczy zatem zagadnienia wyrażalności emocji za pośrednictwem języka, a co za tym idzie, także rozumienia tych emocji. Cytowane przez Puzyńskiego określenia, takie jak „smutek”, „zniechęcenie” czy „żal”, wpisują się w bardziej rozbudowane struktury, które są elementami dyskursu melancholii. Ma on swoją

Piotr de Bończa Bukowski – prof. dr hab., literaturoznawca i przekładoznawca, pracuje w Instytucie Filologii Germańskiej UJ, pełniąc funkcję kierownika Pracowni Translacji. Jest autorem kilku monografii, m.in. *Friedrich Schleiermacher’s Pathways of Translation. Issues of Language and Communication* (2023). Wspólnie z Magdą Heydel wydał m.in. antologię *Polish Translation Studies in Action* (2019) oraz wybór prac Elżbiety Tabakowskiej (2015). Kontakt: piotr.bukowski@uj.edu.pl.

1 S. Puzyński, *Depresje*, wyd. 2, PZWL, Warszawa 1988, s. 203.

2 Tamże.

specyfikę, być może nawet poetykę, którą wszakże bardzo trudno jednoznacznie scharakteryzować. Czy rzeczywiście zwykle cechują ją, jak twierdzi Julia Kristeva, repetytywność i monotonia tudzież zaburzona płynność i spójność logiczna?³ Czy może bardziej pewien retoryczny nadmiar, mający wypełnić emocjonalną pustkę?⁴ Do odpowiedzi na te pytania przybliżają nas najnowsze, empiryczne prace badawcze, łączące perspektywę psychiatrii i lingwistyki⁵. Sugerują one, że ważną rolę w owym języku depresji odgrywają struktury metaforyczne.

W tym kontekście pojawia się też inny problem – naukowego metajęzyka. A wraz z nim pytanie o adekwatny opis wspomnianych wyżej zjawisk. Adekwatny, a przy tym wartościowy heurystycznie, prowadzący do zrozumienia chorego i wyjaśnienia źródła jego cierpienia. Te dwa cele uzmysławiają złożoność użytego tu pojęcia adekwatności. Musi ono bowiem mieć wymiar hermeneutyczny oraz biologiczny. Stawia to badacza depresji przed dużym wyzwaniem: potrzebuje on rozległej, interdyscyplinarnej wiedzy, w tym także czujnej świadomości problemów związanych z językiem i metajęzykiem depresji.

Język, analogie i metafory. Model depresji w pismach Kępińskiego

Antoni Kępiński (1918-1972) niewątpliwie miał tę wrażliwość na język i świadomość językową, o której tu mowa. Przekonany, iż „opisy naukowe [...] mogą zaciemniać nawet zjawiska jasne i proste”, postulował „swoisty język”, który nie zrywa z potocznym doświadczeniem usytuowanym w przestrzeni społecznej⁶.

Autora *Melancholii* interesowały znaczenia wyrazów; uważał, że „obraz świata, stwarzany w życiu każdego człowieka, krystalizuje się wokół pojęć

3 J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Universitas, Kraków 2007, s. 39.

4 Istotną jest w tym kontekście figura enumeracji, wyliczenia przypominającego często „powszechny spis rozbitego świata”; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Sic!, Warszawa 1998, s. 54. W słynnej *Anatomii melancholii* Roberta Burtona figura ta reprezentuje najczęściej nadmiar w fazie maniakalnej choroby dwubiegunowej; zob. tenże, *Anatomy of Melancholy*, E. Claxton & Company, Philadelphia 1883, s. 258-259.

5 Zob. D. Smirnova, P. Cumming, E. Sloeva, N. Kuvshinova, D. Romanov, G. Nosachev, *Language Patterns Discriminate Mild Depression From Normal Sadness and Euthymic State*, „Frontiers in Psychiatry” 2018, nr 9, s. 1-11.

6 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, PZWL, Warszawa 1981, s. 165.

słownych”⁷, był też przekonany, iż w samej formie słów może być zakodowany obraz sytuacji społecznej. Był przeświadczony o tym, że badając język, na przykład na płaszczyźnie słowotwórstwa, możemy uświadomić sobie coś, co dopiero formuje się w rzeczywistości i nie jest jeszcze poddane refleksji⁸. I tak też w *Schizofrenii* wnikliwie analizuje słowo „zawiść”, jego etymologię i semantykę (S, s. 175)⁹. Pokazuje, jak język „wyraża [...] subtelnie stosunek emocjonalny do otaczającego świata”, dostrzega w języku struktury oddające „nerwicowy egocentryzm” człowieka (S, s. 175). Kępiński podkreślał, że jakość rozmowy psychiatrycznej „w dużej mierze zależy od zdolności wczucia się w swoistość języka chorego” – języka ukazującego specyficzny „sposób widzenia otaczającej rzeczywistości” (PC, s. 154). Już na podstawie częstotliwości używanych przez pacjentów słów można – zdaniem krakowskiego uczonego – zorientować się, „czy przeważa abstrakcyjny, czy też konkretny sposób widzenia” (PC, s. 154). Ponieważ mowa odzwierciedla stosunek mówiącego do otoczenia, psychiatra powinien szczególnie uważnie analizować jej styl, gdyż badając splot formy i treści wypowiedzi pacjenta, dostrzec może horyzonty jego rozumienia świata i reagowania, co pozwala sformułować ogólne wnioski dotyczące „typu osobowości i struktury myślenia” (PC, s. 161).

Antoni Kępiński pewny był, iż droga do poznania chorego wiedzie poprzez porozumienie zakładające „znalezienie wspólnego języka” (PC, s. 156). Dlatego zależało mu na tym, by o stanach psychicznych mówić „językiem wyprowadzonym wprost z osobistego doświadczenia jednostki ludzkiej”¹⁰. Postulat ten wpływał z postawy otwartości i odpowiedzialności. Do odpowiedzialności za słowa jego zdaniem zobowiązany był każdy, kto stawał przed tajemnicą, jaką jest człowiek. W tej sytuacji bowiem konieczne są jasność

7 K. Leśniewski, *Energetyczno-relacyjna antropologia Antoniego Kępińskiego*, w: *Przeciw melancholii. W 40. rocznicę wydania „Melancholii” Antoniego Kępińskiego – perspektywy fides et ratio*, red. A. Hennel-Brzozowska, S. Jaromi, PAU, Kraków 2014, s. 47.

8 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 165.

9 Przywołując monografię Antoniego Kępińskiego, używam następujących skrótów: RŻ – *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972; PN – *Psychopatologia nerwic*, PZWL, Warszawa 1973; M – *Melancholia*, PZWL Warszawa 1974; P – *Psychopatie*, PZWL, Warszawa 1977; S – *Schizofrenia*, wyd. 4, PZWL, Warszawa 1981; L – *Lęk*, wyd. 2, PZWL, Warszawa 1987; PC – *Poznanie chorego*, wyd. 2, PZWL, Warszawa 1989; PZWP – *Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

10 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 316. Szerzej na temat (filozoficznych) problemów poznania drugiego człowieka w refleksji Antoniego Kępińskiego pisze Józef Maciusek w: *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 39-91.

wypowiedzi, związany z nią umiar, językowa harmonia (spójność), a także unikanie żargonu naukowego¹¹ – oczywiście gdy nie jest on konieczny, to znaczy nie pełni ważnej funkcji wyjaśniającej. Odpowiedzialność wiąże się również z faktem, iż „Słowo, będąc formą czynu, nie tylko [...] kształtuje, ale jednocześnie utrwała widzenie otaczającego świata” (PC, s. 151).

Jak zauważył autor *Melancholii*, „psychiatria koncentruje się na analizie stanów uczuciowych”, chcąc owe trudno uchwytnie i trudno poznawalne stany zmodyfikować (M, s. 152). Ale za pomocą jakiego języka powinna je opisywać, jak powinna wiązać je z procesami biologicznymi (np. neurofizjologicznymi), wyrażanymi w języku nauk przyrodniczych? Antoni Kępiński uważał, że kluczową rolę odgrywa tu przejście od języka sygnałów nerwowych do języka emocji. „Nie wiemy jednak – pisał – w jaki sposób matematyczny język sygnałów nerwowych zostaje przetłumaczony na język subiektywnego przeżycia” (M, s. 180). Nasz obraz świata nie jest wszak, podkreśla, matematyczny (M, s. 180) – jest zakorzeniony w uspołecznionym doświadczeniu cielesnym.

Kępiński twierdził, iż dysponujemy ubogim słownikiem, jeśli chodzi o możliwości wyrazu stanów psychicznych (M, s. 228). Wiele w tym racji, ale, jak dowiedli kognitywiści, za składającymi się na ów słownik wyrażeniami kryje się złożona i „spójna organizacja pojęciowa, w dużej mierze o charakterze metaforycznym i metonimicznym”¹². W tym właśnie kontekście szczególnie istotna jest uwaga, jaką Antoni Kępiński formułuje w *Schizofrenii* – otóż jego zdaniem słowa, za pomocą których wyrażamy emocje – a zwłaszcza metafory językowe – to nie tylko „figury słowne”, lecz struktury umotywowane poznawczo (S, s. 122). Ta myśl współbrzmi z jedną z głównych tez językoznawstwa kognitywnego.

Do metafor sięgał Kępiński nie tylko wtedy, gdy opisywał psychopatologiczny obraz świata wyłaniający się z jego praktyki klinicznej i refleksji naukowej. Wykorzystywał też konstrukcje metaforyczne, opisując naukowo genezę różnych schorzeń. I chodzi tu nie tylko o proste metafory pojęciowe, powszechne w abstrakcyjnych domenach dyskursu¹³, lecz także o bardziej

11 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 317.

12 G. Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, red. nauk. E. Tabakowska, przeł. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Universitas, Kraków 2011, s. 337.

13 Zob. O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, przeł. M. Banaś, B. Drąg, Universitas, Kraków 2003, oraz E. Tabakowska, *Status metafory w języku naukowym. Oryginał i przekład*, w: *Tekst naukowy i jego przekład*, red. A. Duszak, A. Jopek-Bosiacka, G. Kowalski, Universitas, Kraków 2015, s. 37-51.

złożone, nieraz niezwykle oryginalne konstrukcje, świadczące o kreatywności językowej uczonego¹⁴.

Autor *Melancholii* adaptował również metafory stworzone przez innych badaczy ludzkiej psychiki. Przykładem może być Jungowska metafora cienia, która u Kępińskiego staje się „odwrotną stroną autoportretu”, uwidaczniającą się w depresji i odsłaniającą mroczny (tu znów metafora) obraz człowieka. Poszukiwania w dziedzinie nauk ścisłych skłoniły Antoniego Kępińskiego do konstrukcji metafor wykorzystujących koncepcje i pojęcia z fizyki i biologii jako domenę źródłową. I tak pisał na przykład o „nieoznaczoności człowieka”¹⁵, nawiązując do zasady nieoznaczoności Wernera Heisenberga. Eksploracje te zaowocowały także autorską koncepcją metabolizmu energetyczno-informacyjnego¹⁶. W biologicznym modelu komórki, przez którą przepływają materia, energia i informacje, Kępiński doszukał się „analogii do zjawisk psychologicznych i społecznych” uwarunkowanych w dużej mierze biologicznie¹⁷. Jan Masłowski zauważył, że koncepcja metabolizmu energetyczno-informacyjnego – wykorzystywana przez krakowskiego psychiatrę także przy opisie depresji – ma charakter metafory.

Spójrzmy, jak na podstawie tej kluczowej analogii między biologiczną a psychospołeczną stroną życia Antoni Kępiński rozwija swoją koncepcję depresji. Jeśli ujmie się ją całościowo, można zauważyć wiele zapożyczeń i twórczych przekształceń teorii innych badaczy z różnych nurtów badawczych. Ma więc ona bardziej eklektyczny charakter, niż będzie wynikać to z poniższej charakterystyki. Owa eklektyczność koresponduje z przekonaniem autora *Lęku*, iż zaburzenia psychiczne mają wieloczynnikową etiologię i wymagają wielostronnego naświetlenia¹⁸.

14 Pisząc o specyfice tekstów Kępińskiego na przykładzie *Lęku*, Maciej Michalski zwraca uwagę na ich „wielodyskursowość”, częste pojawianie się analogii i metafor tudzież odwołań do różnych tekstów. Trudno jednak zgodzić się z wnioskiem badacza, iż efektem tej techniki pisarskiej jest „zaburzenie spójności wypowiedzi”; zob. M. Michalski, *Antoni Kępiński: lęk – teoria – doświadczenie – tekst*, „Słupskie Prace Filologiczne”, seria Filologia Polska 2009, nr 7, s. 174. Analiza językowa *Melancholii* w moim przekonaniu dowodzi, iż dyskurs Kępińskiego jest spójny, a swą koherencję zawdzięcza w dużej mierze konstrukcjom metaforycznym, o których mowa jest w niniejszym artykule.

15 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 293.

16 Metabolizm postrzegał Kępiński jako jeden z zasadniczych przejawów życia. „Słowo to – wyjaśniał – pochodzi z greckiego *meta* (między) i *ballein* (rzucić), oznacza wymianę, w wypadku żywego organizmu wymianę między ustrojem a jego środowiskiem” (PZWP, s. 13).

17 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 227.

18 Tamże, s. 335.

Kępiński rozbudowuje analogię, zgodnie z którą „podmiotowemu «ja» odpowiada jądro komórkowe, a granicy «ja» błona cytoplazmatyczna”. Co więcej, „forma przeżycia jest odpowiednikiem różnorodnych struktur czynnościowych białka, a koloryt przeżycia – funkcji mitochondriów”¹⁹. Tego typu rzutowanie biologicznego modelu komórki na trudno uchwytną rzeczywistość psychiczną umożliwia Kępińskiemu skonstruowanie własnej koncepcji zjawisk psychopatologicznych. W chorobach afektywnych takich jak depresja mamy do czynienia z „zaburzeniem dynamiki życiowej (poziomu aktywności układu), odczuwanym subiektywnie jako patologiczne oscylacje kolorytu uczuciowo-nastrojowego, co w komórce odpowiadałoby dysfunkcji mitochondriów”²⁰. A zatem objawy depresji (względnie manii) pojawiają się przy zaburzeniach metabolizmu energetycznego odpowiadającego za realizację potrzeby zachowania własnego życia i gatunku²¹. Wpływają one na

19 Tamże, s. 371. O pojęciu kolorytu emocjonalnego, kluczowym w opisie depresyjnego obrazu świata, Kępiński wypowiadał się często, lecz nie zawsze konsekwentnie na poziomie pojęciowym. W *Rytmie życia* pisał: „W każdym głębszym obniżeniu nastroju koloryt świata własnego i otaczającego zaciemnia się” (RŻ, s. 324). Emocje „zabarwiają” w ten sposób świat wokół, który z kolei utrwała (ciemny w tym wypadku) koloryt emocjonalny jednostki (zob. PC, s. 140). W kontekście analizy koncepcji metabolizmu informacyjnego rolę kolorytu emocjonalnego uwypukla Jan Ceklarz: „dla Kępińskiego podstawą podejmowania decyzji jest koloryt nastrojowo-emocjonalny pierwszej fazy metabolizmu informacyjnego. Na koloryt składa się stan organizmu, nazywany dynamiką życiową, subiektywnie przeżywany jako nastrój. Drugą składową są emocje – które Kępiński traktował synonimicznie z uczuciami – jako psychosomatyczny wyraz przyjętej postawy orientacyjnej”; J. Ceklarz, *Rewizja koncepcji metabolizmu informacyjnego Antoniego Kępińskiego*, „Psychiatria Polska”, 2018, t. 52 (1), s. 172. W dyskursie współczesnej psychiatrii barwy pełnią zwykle funkcję domeny źródłowej metafor emocji; zob. np. *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, PZWŁ, Warszawa 1993, s. 280 (nastrój „nada- je określone zabarwienie emocjonalne ogółowi procesów psychicznych”), i *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th Edition, American Psychiatric Association, Washington–London 2013, s. 824 („mood: A pervasive and sustained emotion that colors the perception of the world”). Pierwotny, interakcyjny, relacyjny charakter pojęcia „kolor” sprzyja wykorzystywanej przez psychiatrię metaforyce kolorytu emocjonalnego; zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999, s. 24–25.

20 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 372.

21 Tamże, s. 372–373. Jak trafnie wyjaśnia Jan Ceklarz: „Podstawowe zasady funkcjonowania człowieka w świecie (przyrodniczym i kulturowym) powstały w wyniku ewolucji i zawierają w sobie imperatywy przetrwania osobniczego i gatunkowego ujęte w tzw. prawa biologiczne. Pierwsze prawo biologiczne mówi o konieczności zachowania własnego życia, natomiast drugie o trwaniu gatunku. Z tymi prawami Kępiński wiąże zasadnicze postawy, jakie podmioty przyjmują w stosunku do otoczenia, nazywane postawami orientacyjnymi: «od» i «do»”; J. Ceklarz, *Rewizja koncepcji metabolizmu informacyjnego Antoniego Kępińskiego*, s. 166. Por. także uwagi

metabolizm informacyjny z otoczeniem, który z kolei odpowiada za potrzeby psychologiczne i społeczne, umożliwiając człowiekowi funkcjonowanie w świecie symboli oraz rozwój postawy twórczej²². Metabolizm ten ulega redukcji do minimum – cierpiący na melancholię unikają interakcji społecznych, a na skutek zmniejszenia zmienności układu, „odnoszą wrażenie, że zastygli w czarnej smole” (M, s. 171). Nie jest to przypadkowy obraz – wynika on z kolorytu uczuciowo-nastrojowego inicjalnej fazy metabolizmu informacyjnego.

Do zrozumienia istoty zaburzeń metabolicznych niezbędna jest wiedza o kolejnej analogii stworzonej przez autora *Melancholii*. Chodzi o rytm zmian dynamiki życiowej pozostający w analogii do rytmu pór dnia i roku. Odpowiedniość ta znajduje odzwierciedlenie w języku; Kępiński zwraca tu uwagę na takie wyrażenia, jak „poranek życia” czy „wieczny odpoczynek” (M, s. 6). W metabolizmie energetycznym mamy do czynienia z przeciwstawnymi procesami katabolicznymi (wydatkowania energii) i anabolicznymi (magazynowania energii). Rytmiczność ułatwia utrzymanie normalnej dla ustroju równowagi między nimi, prawidłowych oscylacji. „Patologia pojawia się wówczas – pisze Antoni Kępiński – gdy odchylenia są zbyt wielkie, wtedy rytmiczny powrót do fazy przeciwstawnej jest utrudniony” (M, s. 7). Zmiany nastroju, będące subiektywnym odpowiednikiem tych oscylacji, są efektem normalnej pracy ustroju. Gdy jednak nastąpi zbyt duże odchylenie, zmiana nastroju może mieć charakter patologiczny. I tak też w depresji mamy do czynienia z przewagą procesów anabolicznych, a zatem z osłabieniem dynamiki życiowej – „fala zakłóconego rytmu idzie ku dołowi, tj. ku obniżeniu aktywności”. W manii zaś przeciwnie, „fala idzie „ku górze, ku wzmożonej aktywności” (M, s. 7). Z tego ujęcia zaburzeń depresyjnych wynika kluczowa rola metafor melancholii, które konceptualizują depresję jako o b n i ż e n i e, k i e r u n e k k u d o ł o w i. Na poziomie subiektywnym obniżenie to odpowiada nastrojowi smutnemu, który nie podlega stabilizującemu rytmowi dynamiki życiowej (M, s. 7).

Ukonstytuowany w analogii do rytmu pór dnia i roku rytm dynamiki życiowej tłumaczy genezę innych ważnych metafor melancholii, których domeną źródłową jest ciemność. „W psychice ludzkiej rytm dnia i nocy nie wiąże się tylko z zasadniczym rytmem biologicznego czuwania i snu – pisze

Ceklarza na temat różnych interpretacji oraz współczesnej relewancji modelu metabolizmu informacyjnego tamże, s. 167-172.

22 A. Jakubik, J. Masłowski, Antoni Kępiński – człowiek i dzieło, s. 372.

Kępiński – lecz też z innym stosunkiem do rzeczywistości” (M, s. 86). Podczas gdy w świetle dnia „rzeczywistość jest jasna, racjonalna”, w nocy „staje się ona ciemna, budzi nieraz grozę”, gdyż „pustkę ciemności wypełniają twory własnej fantazji i uczuć”, a „stosunek do niej jest przede wszystkim irracjonalny” (M, s. 86). W depresji oscylacja rytmu dnia i nocy ulega rozregulowaniu – wraz z osłabieniem dynamiki życiowej człowiek pozostaje na trwałe w domenie procesów charakterystycznych dla fazy nocnej (snu) oraz – na innej płaszczyźnie – fazy późnej jesieni i zimy. Depresja zbliża go zatem „do śmierci, zimy”, a także „przez swą ciemność – do nocy” (L, s. 140). „Nie ma już ekspansji w świat otaczający – pisze autor *Lęku* – człowiek jest zamknięty w swojej ciemnicy, za swoim murem płaczu nie do przebycia” (L, s. 140). Na skutek inercji procesów psychicznych znieruchomiały w ciemności odczuwa nieznośną „ciężkość depresji” (L, s. 141-142). Przeważający w tym stanie smutek skorelowany zostaje z szeroką matrycą domen, w którą wprowadzają pojęcia ciemności i ciężkości związane przez Kępińskiego z biologicznymi rytmemi dnia i nocy oraz pór roku. Zauważmy, jak ogromną przestrzeń odniesień symbolicznych otwiera takie ujęcie. Podsumowując zatem: poprzez serię analogii o charakterze metaforycznym autor *Melancholii* dochodzi do swojego obrazu świata depresji, który, jak zobaczymy, opiera się zasadniczo na dwóch podstawowych konstrukcjach metaforycznych.

Depresyjny obraz świata w świetle badań językowych. Rola metafor emocji

W podręcznikowej monografii *Psychiatria* pod redakcją Marka Jaremy przeczytać możemy, iż „cechą myślenia depresyjnego jest również generowanie depresyjnego obrazu świata” – obrazu, który „dotyczy własnej osoby, otoczenia oraz przyszłości”²³. Jest to ważne stwierdzenie, które wypadaloby uściślić, kierując się wnioskami Antoniego Kępińskiego: otóż obraz ten dotyczy przyszłości wraz z terażniejszością i przeszłością, całej przeżywanego „czasoprzestrzeni”. Pamiętać przy tym należy, że ów depresyjny obraz świata znajduje wyraz w języku i jest skorelowany z językowym obrazem świata. Co więcej, jest de facto k r e o w a n y przez język.

Do tego obrazu świata dotrzeć można dzięki badaniu języka, którym posługują się cierpiący na depresję, sposobu, w jaki przedstawiają swój ogląd świata, za pośrednictwem słów wspieranych przez mowę ciała. Język ten

23 *Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny*, red. M. Jarema, wyd. 2, PZWL, Warszawa 2017, s. 159.

można analizować na różnych płaszczyznach (morfologicznej, leksykalnej, syntaktycznej), wyróżniając wzorce (*patterns*) i tendencje²⁴. Szczególnie ważny jest w tym kontekście język figuratywny, zwłaszcza metafory wyrażające emocje.

Do połowy lat osiemdziesiątych XX wieku powszechne było przekonanie, że warte zainteresowania są jedynie metafory twórcze, pojawiające się na przykład jako środki ekspresji wyobraźni poetyckiej w literackich opracowaniach tematu melancholii. Niekiedy zaś także jako mocno skonwencjonalizowane ozdoby retoryczne²⁵. Dzięki pracy Lakoffa i Johnsona wiemy, że pojęcia, które nadają kształt temu, co postrzegamy, umożliwiając nam określanie codziennej rzeczywistości, mają charakter metaforyczny²⁶. Analizując obszerne dane językowe, amerykańscy badacze stwierdzili, że „większa część naszego systemu pojęciowego ma naturę metafor” kształtujących „nasze postrzeganie, myślenie i działanie”²⁷. Z dociekań Lakoffa i Johnsona wyłania się kognitywna teoria metafory, która zrewolucjonizowała badania w dziedzinie komunikacji językowej. W koncepcji tej, najzwęższej rzecz ujmując, metafora – rozumiana jako metafora pojęciowa – opiera się na odwzorowaniu wiążącym aspekty dwóch różnych domen pojęciowych. Mechanizm takiego odwzorowania jest prosty i polega na pobraniu struktury z jednej domeny, zwanej źródłową, i rzutowanie jej na inną domenę, zwaną docelową²⁸. W ten sposób dochodzi do projekcji metaforycznej między dwiema domenami pojęciowymi, dzięki której „pojmujemy i strukturyzujemy daną domenę doświadczeń w kategoriach innej domeny odmiennego rodzaju”²⁹. Analizując skonwencjonalizowane zwroty, jak choćby „zapadł na zdrowiu”, możemy dostrzec, iż „ukierunkowania metaforyczne nie są arbitralne”, gdyż „mają podstawę w naszym doświadczeniu, zarówno fizycznym, jak i kulturowym”³⁰. W tym konkretnym przypadku widać ich związek z orientacją przestrzenną, która

24 D. Smirnova, P. Cumming i in., *Language Patterns...*, s. 1-11.

25 Zob. O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, s. 20.

26 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988, s. 25.

27 Tamże, s. 26.

28 V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przeł. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicala, J. Winiarska, Universitas, Kraków 2009, s. 67.

29 O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, s. 22.

30 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, s. 36.

rzutowana jest na domenę egzystencjalną: ZDROWIE I ŻYCIE – W GÓRĘ, CHOROBA I ŚMIERĆ – W DÓŁ³¹. Dzięki tego typu kognitywnym analizom języka zyskujemy perspektywiczny dostęp do struktur i procesów poznawczych³², co ma ogromne znaczenie w kontekście interdyscyplinarnych badań z zakresu nauk o człowieku.

Trudno się zatem dziwić, że kognitywna teoria metafory wykorzystywana była także w badaniach nad depresją oraz depresyjnym obrazem świata. Począwszy od przełomowego studium Antonio Barcelony *On the Concept of Depression in American English: A Cognitive Approach* (1986)³³, aż po najaktualniejsze analizy podejmujące zagadnienie metafor depresji, w tym cenny artykuł Marty Coll-Florit, Salvadora Climenta i innych (2021)³⁴, prace naukowe uwzględniające perspektywę językoznawstwa kognitywnego współkształtują współczesne rozumienie obrazu klinicznego depresji³⁵.

Warto zauważyć, że w większości badań nad językowym kształtem depresyjnego obrazu świata dochodzi często do metonimicznego przesunięcia – za domenę docelową uznany zostaje smutek, czyli o b j a w depresji. Zgodnie z powszechnie przyjętą definicją „zespół depresyjny” to „chorobowe zaburzenia życia uczuciowego i emocjonalnego, którego podstawowym objawem jest dominujące uczucie smutku”³⁶. Owo metonimiczne przesunięcie, powodujące koncentrację na cierpieniu afektywnym określanym mianem „smutek”, wydaje się zatem uzasadnione.

Jeszcze stosunkowo niedawno emocjom nie przypisywano treści pojęciowej i co za tym idzie, pomijano je w badaniach nad strukturą pojęciową i semantyką³⁷. Dzięki językoznawstwu kognitywnemu wiadomo dziś, że było to podejście błędne. Zoltán Kövecses, jeden z pionierów kognitywistycznej metaforologii,

31 Tamże, s. 36-37.

32 O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, s. 27.

33 A. Barcelona, *On the Concept of Depression in American English: A Cognitive Approach*, „Revista Canaria de Estudios Ingleses” 1986, nr 12, s. 7-33.

34 M. Coll-Florit, S. Climent, M. Sanfilippo, E. Hernández-Encuentra, *Metaphors of Depression: Studying First Person Accounts of Life with Depression Published in Blogs*, „Metaphor and Symbol” 2021, t. 36, nr 1, s. 1-19.

35 Przegląd nowszych badań w tym obszarze znaleźć można tamże, s. 3-6.

36 *Leksykon psychiatrii*, s. 87, zob. też M.J. Tacchi, J. Scott, *Depresja*, przeł. J. Witkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020, s. 43; *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, s. 160-168; oraz M. Coll-Florit, S. Climent i in., *Metaphors of Depression*, s. 2.

37 G. Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne*, s. 376.

sformułował i przekonująco udowodnił twierdzenie, iż „pojęcia emocji są w dużej mierze tworzone i definiowane metaforycznie i metonimicznie”³⁸. Autor monografii *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, argumentując na rzecz słuszności swej tezy, sięga również do określenia SMUTEK [SADNESS] – analizuje metafory smutku i identyfikuje ich domeny źródłowe³⁹.

Nawiązując do badań nad metaforami emocji w języku angielskim, między innymi do zaproponowanej przez Barcelonę listy domen źródłowych metafor smutku, Kövecses stawia zasadnicze pytanie: w jakim stosunku rozliczne domeny źródłowe pozostają do znanych nam pojęć emocji?⁴⁰ Otóż zdaniem badacza istnieją takie domeny, które mogą odnosić się do wszystkich pojęć emocji – w tym sensie uniwersalne jest na przykład rzutowanie pojęciowe *EMOTION IS A LIVING ORGANISM* [EMOCJA TO ŻYWY ORGANIZM] (por. *His fear grew*)⁴¹. Inne domeny dają się odnieść do p r a w i e wszystkich pojęć – w tym kontekście Kövecses wymienia „pojemnik” jako jedną z najistotniejszych domen źródłowych: „Obraz pojemnika definiuje perspektywę «wnętrze–zewnątrze» dla ludzkiego ciała. Wydaje się, że jest to niemal uniwersalny sposób konceptualizacji ciała w odniesieniu do emocji”⁴². Wyróżnić można także domeny, które rzutowane są na niektóre emocje: w świetle ustaleń autora *Metaphor and Emotion* opozycje *warm – cold, light – dark, up – down* oraz *vitality – lack of vitality* [ciepły – zimny, jasny – ciemny, góra/w górę – dół/w dół, witalność – brak witalności] zdają się określać jedynie szczęście i smutek⁴³.

Z ustaleń tych wyłania się określona struktura systemu konceptualizacyjnego emocji, w którą wpisane są kluczowe w kontekście niniejszego artykułu metafory SMUTKU⁴⁴. Jest ona podstawowym punktem odniesienia dla meta-

38 Z. Kövecses, *Conceptualizing Emotions. A Revised Cognitive Linguistic Perspective*, „Poznań Studies in Contemporary Linguistics” 2014, nr 50 (1), s. 16. Tłumaczenia anglojęzycznych cytatów i pojęć – autora artykułu.

39 Na temat korelacji struktury metaforycznej i metonimicznej w wyrażeniach oddających emocje zob. Z. Kövecses, *The Metaphor–Metonymy Relationship: Correlation. Metaphors Are Based on Metonymy*, „Metaphor and Symbol” 2013, t. 28, nr 2, s. 78–81.

40 Z. Kövecses, *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 34–35.

41 Tamże, s. 36.

42 Tamże, s. 37.

43 Tamże, s. 39.

44 Jak wykazały szczegółowe badania na gruncie innych języków, struktura ta funkcjonuje w obrębie wielu języków i kultur. Nie wszystkich jednak: w niektórych kręgach kulturowo-

forycznego dyskursu Antoniego Kępińskiego w *Melancholii*, przywoływanego przez krakowskiego psychiatrę także w innych monografiach. Chciałbym na dyskurs ów spojrzeć przez pryzmat współczesnej wiedzy o procesach kognitywnych umożliwiających pojmowanie i strukturyzowanie danej domeny poznawczej⁴⁵ – w tym wypadku cierpienia afektywnego, jakim jest smutek.

Podstawowe metafory melancholii w dyskursie Antoniego Kępińskiego

Depresyjny obraz świata, jaki Antoni Kępiński przedstawia nam na kartach *Melancholii*, wyłania się z fuzji dwóch horyzontów – cierpiącego pacjenta i empatycznego uczonego o niezwykle szerokiej interdyscyplinarnej wiedzy, sięgającej od nauk ścisłych i medycznych do filozofii i kulturoznawstwa. „Słowo cudze”, w postaci utrwalonego świadectwa pacjenta cierpiącego na stany depresyjne, Kępiński przywołuje w sposób bezpośredni incydentalnie. Jest ono bez wątpienia podstawą dyskursu autora *Melancholii*, dysponującego w momencie pisania ogromnym doświadczeniem klinicznym i słynącego z empatii w stosunku do pacjentów⁴⁶. Niemniej jawi się jako słowo zasymilowane i zintegrowane ze słowem uczonego⁴⁷, w którym metafory wypracowane przez nauki ścisłe przeplatają się z figuratywnym językiem literatury pięknej. Dzięki tej fuzji horyzontów opis świata depresyjnego osiąga duży stopień koherencji także – a może przede wszystkim – na poziomie metaforycznym.

Za główne „cechy świata depresyjnego” Kępiński uznaje „ciemność i ciężkość” (M, s. 148) powiązane, jak już wiemy, z rytмами biologicznymi. Świat melancholii jest jego zdaniem „smutnym światem” (M, s. 149), gdyż

-językowych zauważyć można istotne przesunięcia w obrębie domen źródłowych oraz preferowanych praktyk metaforycznego rzutowania; zob. np. M. Baş, S.N. Büyükkantarcioglu, *Sadness Metaphors and Metonymies in Turkish Body Part Idioms*, „Dilbilim Araştırmaları Dergisi” 2019, nr 2, s. 278.

45 Por. O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, s. 22.

46 Poznanie chorego, jego niepowtarzalnej emocjonalnej przestrzeni było dla Kępińskiego kluczowym elementem pracy psychiatry (zob. np. P, s. 145), pracy, której przypisywał twórczy charakter. „Kontakt z chorym jest bezsprzecznie pracą twórczą; jest to jakby tworzenie wciąż nowych portretów chorego”, pisał w *Psychopatologii nerwic* (s. 271). Przy czym, jak podkreśla Jacek Bomba, „aktywne poznanie jednostkowe” zawsze oznaczało dlań „konstruowanie typów wokół kondycji, jakie badacz uznaje za najcharakterystyczniejsze”; J. Bomba, *Dziedzictwo Kępińskiego*, „Psychoterapia” 2012, nr 4 (163), s. 8.

47 Nawiązuję tu do filozofii słowa Michaiła Bachtina z *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 82-277.

to właśnie smutek, jako występujące w różnych „odcieniach” i odmianach „uczucie negatywne”, jest siłą sprawczą powołującą do istnienia owo mentalne uniwersum. Można więc na bazie tego ujęcia skonstruować dwa modele metaforycznych odwzorowań, w których domeny źródłowe CIEMNOŚĆ i CIĘŻKOŚĆ stanowią podstawę doświadczeniową rzutowaną na domenę docelową SMUTKU. A zatem:

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ (UKIERUNKOWANIE W DÓŁ)

Przyjrzyjmy się bliżej tym metaforom. Źródłem pierwszej z nich jest fundamentalne doświadczenie ludzkie: kontrast światła i ciemności. Łączy ona uczucie z percepcją wzrokową, z wrażeniem, które ma związek z dniem i nocą (porami dnia, porami roku) oraz z pogodą, co zdaniem Kövecsesa lokuje ją w domenę „sił przyrody”⁴⁸, występującej często jako domena źródłowa metafor emocji.

Metafory CIEMNOŚCI/ŚWIATŁA uznać należy za metafory pojęciowe o charakterze ewaluatywnym, gdyż wyraźnie wartościują profilowane emocje, czyli SMUTEK i RADOŚĆ⁴⁹. Negatywna ewaluacja pojęcia ciemności wydaje się mieć głębokie ugruntowanie fizjologiczne, o czym wspomina zresztą sam Kępiński. Można stwierdzić, iż opiera się ona na poznaniu ucieleśnionym, będącym wypadkową „sposobu, w jaki nasze ciała wchodzą w interakcję z środowiskiem, które zamieszkujemy”⁵⁰. Jest to jednakże ucieleśnienie osadzone w kontekście społeczno-kulturowym⁵¹. Uzmysławia ono fakt, jak wiele kulturowych konotacji przywołuje pojęcie ciemności pozostające w opozycji do światła. Trafnie i zwięźle charakteryzuje tę sferę przywołań Anna Grzegorzczak:

Ciemności, poprzedzające akt stworzenia (tradycja mezopotamska, egipska, judeochrześcijańska) są symbolem chaosu, nieuporządkowania, bezładu, pustkowiecia – nie poddających się żadnym prawom; są symbolem

48 Z. Kövecses, *Metaphor and Emotion*, s. 37 i 171.

49 Tamże, s. 111.

50 V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, s. 106.

51 Tamże, s. 167.

nocy, śmierci i niewiedzy – „odwróconej strony życia”; jako takie wartościuje się je w kategoriach zła, zakłamania, bojaźni, nieszczęścia i grzechu. Światłość natomiast następująca po nich (*post tenebras lux*) jest stworzeniem świata, warunkiem życia, podstawą widzenia i poznania; jako symbol dnia waloryzowana jest w kategoriach dobra, piękna, prawdy, szczęścia i odkupienia⁵².

Czytelnie zaznacza się tu polaryzacja aksjologiczna, która wydaje się kluczowa dla wyobraźni symbolicznej większości znanych cywilizacji. Nawiązuje do niej wyraźnie Antoni Kępiński – w motcie *Melancholii* cytuje fragmenty trzeciego rozdziału Księgi Hioba, zaczynającego się od słów: „Niech go zaćmią ciemności i cień śmierci, niech go osiadzie mrok, a niech będzie ogarnion gorzkością” (3,5, Biblia Wujka; M, XV).

Zestawiając analizowane przez Lakoffa i Johnsona metafory konceptualne związane z pojęciem smutku ze schematami metaforycznymi, które Linda McMullen i John Convay opisali na podstawie badań wypowiedzi pacjentów ze zdiagnozowaną depresją, Kövecses odnotowuje ich zgodność, zauważa jednak przy tym, iż wśród używanych przez osoby leczone metafor depresji zdecydowanie dominuje *DEPRESSION IS DESCENT* [DEPRESJA TO ZEJŚCIE/DROGA W DÓŁ]⁵³. Znacznie mniej częste są metafory *DEPRESSION IS DARKNESS* i *DEPRESSION IS WEIGHT* [DEPRESJA TO CIEMNOŚĆ; DEPRESJA TO CIĘŻAR]. Zdaniem węgierskiego badacza wynika to nie tyle z kulturowego stereotypu relacji góra – dół, ile stąd, iż pierwsza z metafor „umożliwia cierpiącym na depresję pacjentom nadanie koherencji dużej liczbie doświadczeń związanych z ich chorobą”⁵⁴. Potwierdzają to, jak zauważa Kövecses, badania McMullen i Convaya, gdyż uczeni wymieniają szereg struktur metaforycznych będących r o z s z e r z e n i a m i „wertykalnej” metafory podstawowej i opisujących życie z depresją.

Niezależnie od wyników analiz statystycznych można, jak sądzę, sformułować wniosek, iż charakterystyczną cechą podstawowych metafor smutku (melancholii, depresji) jest ich produktywność. W przypadku konstrukcji SMUTEK to CIEMNOŚĆ podstawa doświadczeniowa – owa ciemność – może

52 A. Grzegorzczak, *Światłość i ciemność – kategorie współczesnej humanistyki*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 9, s. 89.

53 Z. Kövecses, *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 101-102.

54 Tamże, s. 102.

ulegać rozszerzeniom i rozwinięciom, ma ona pewien potencjał, reprezentuje potoczną i kulturową wiedzę o zjawisku, która może być rzutowana na domenę docelową – czyli smutek. Zjawisko to Kövecses określa mianem *metaphorical entailment*⁵⁵ (metaforyczna implikacja). Umożliwia ono między innymi tworzenie rozszerzeń według struktury SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA/W KTÓREJ... Są one w pewnym sensie derywatami podstawowej metafory pojęciowej, którą specyfikują i niuansują, często na podstawie kolejnych odwzorowań, na przykład w pojawiającej się w *Melancholii* konstrukcji SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA WYOLBRZYMIA. Tego typu rozwinięcia podstawowej metafory są niezwykle ważne, gdyż nie tylko rozbudowują i dynamizują interesującą nas przestrzeń pojęciową, ale i zapewniają narracji koherencję na poziomie obrazowania, przeciwdziałając przy tym redundancji.

Opisując depresyjny obraz świata, Antoni Kępiński często buduje odwzorowania oparte na wyobrażeniu pojemnika⁵⁶ o następującym schemacie: SMUTEK TO CIEMNOŚĆ [NOC, MROK], W [PRZESTRZENI] KTÓREJ...⁵⁷ W ten sposób ciemność staje się pojemnikiem – ograniczoną przestrzenią fizyczną, którą może wypełniać jakaś substancja, w której może działać jakaś siła, mogą zachodzić jakieś wydarzenia itp.⁵⁸ Pojęcie przestrzeni, które Kępiński często komplikuje, sięgając do określenia „czasoprzestrzeń” i nawiązując przez to do języka fizyki, jest dla autora *Melancholii* niezwykle ważne. Twierdzi on bowiem, iż CIEMNOŚĆ wiąże się ze zniekształceniami w domenie odczuwanej przez indywidualium czasoprzestrzeni (zob. M, 149; L, 141)⁵⁹. W przestrzeni psychotycznej melancholii postrzegana rzeczywistość

55 Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford–New York 2010, s. 121–132.

56 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, s. 52.

57 „Czerń kolorytu emocjonalno-nastrojowego depresji wprowadza chorego w psychotyczną przestrzeń nocy” – wyjaśnia Kępiński w pracy *Lęk* (L, s. 141). Mottem tej monografii jest, co warto w tym kontekście odnotować, fragment łacińskiego Psalmu 90: „Non timebis a timore nocturno” (L, s. 1).

58 Sposób, w jaki Kępiński kształtuje metaforykę przestrzeni, świadczy o wpływie Eugeniusza Minkowskiego i jego fenomenologicznego ujęcia stanów psychopatologicznych; zob. A. Jakubik, J. Masłowski *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 349. Do pojęcia „przestrzeni ciemnej” polsko-francuskiego psychiatry Antoniego Kępińskiego odwołuje się w *Rytmie życia* (s. 184). Autor *Le Temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques* (1933) gościł w Krakowie i Kępiński miał okazję poznać go osobiście.

59 Są one najczęściej wynikiem obniżenia dynamiki życiowej i zmniejszenia się stopnia zmienności; zob. J. Maciuszek, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*, s. 125.

ulega więc wyolbrzymieniu i deformacji. Im bardziej nasilona ciemność, im intensywniejsza czerń kolorytu emocjonalnego, tym większe zniekształcenia, wyraźniejsze odejście od intersubiektywnego świata rzeczywistego.

Spójrzmy zatem na listę najważniejszych metafor Antoniego Kępińskiego derywowanych ze struktury SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA/W KTÓREJ... Pochodzą one z monografii *Melancholia* oraz (w dwóch przypadkach) z książki *Schizofrenia*. Zostały przeze mnie sprowadzone do wypracowanego przez Lakoffa i Johnsona modelu strukturalnego i pozbawiane kontekstu diagnostycznego, wskazującego na szczegółowy rodzaj depresji.

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ CHORY SIĘ ZAPADA (S, s. 239),
POGRAŻA JAK W GŁĘBI (M, s. 50)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ WSZYSTKO NABIERA GŁĘBI
(M, s. 41)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ WSZYSTKO TRACI BARWĘ (S, s. 239)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ WSZYSTKO SIĘ ROZTAPIA, ZACIERAJĄ SIĘ KONTURY RZECZY (M, s. 134, 139)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ WSZYSTKO ZYSKUJE INNE PROPORCJE, ZOSTAJE WYOLBRZYMIONE (M, s. 2)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ NIE WIDAĆ KOŃCA (TRWA WIECZNE TERAZ) (M, s. 138)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA BUDZI GROZĘ SWĄ PUSTKĄ WYPEŁNIANĄ TWORAMI FANTAZJI I UCZUĆ (M, s. 86)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, W KTÓREJ WSZYSTKO STAJE SIĘ CHAOTYCZNE (M, s. 2)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA WYZWAŁA SZAŁ, SKŁANIA DO ZESPOLENIA SIĘ Z NIĄ (M, s. 88)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA JEST PRZESTRZENIĄ NAMIĘTNOŚCI (M, s. 92)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA PANUJE W NASZYM WNĘTRZU
(M, s. 92)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA ZACZERNIA NASZ AUTOPORTRET
(M, s. 47)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA MOŻE SKONCENTROWAĆ SIĘ NA
CIELE CHOREGO, NISZCZYĆ JEGO ORGANIZM (M, s. 93)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA JEST DOMENĄ ŚMIERCI (M, s. 135)

SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA UTRUDNIA WGLĄD W ŻYCIU WE-
WNĘTRZNE CHOREGO (PSYCHIATRA MUSI PRYZYWCZAIC DO
NIEJ OCZY, BY DOJRZEĆ WIĘCEJ) (M, s. 80)

Sądzę, że warto tu skomentować kilka szczegółowych kwestii. Na przykładzie metafor, w przypadku których jednym z rzutowanych elementów jest pojęcie GŁĘBI, dostrzec można, jak produktywny poznawczo jest w naszym kontekście wzorzec metafory pojemnika. Ujmując CIEMNOŚĆ jako pojemnik mówić można o „upadku w głębię” („głęboką studnię”; M, s. 50), o „głębokim smutku”, ale także i o CIEMNOŚCI, która umożliwia „głębsze spojrzenie na rzeczywistość” (M, s. 252), czyli sięgnięcie do jej głębi. W obrazach tych do głosu dochodzi pewna ambiwalencja na poziomie aksjologicznym, która jest charakterystyczna dla myślenia Antoniego Kępińskiego. W perspektywie autora *Schizofrenii* psychoza jako choroba jest złem, upadkiem, ale często także specyficznie pojętym dobrem, wzniesieniem się na wyższy poziom poznania⁶⁰. W metaforycznym świecie melancholii odzwierciedla się bowiem także wartość i godność chorego. W optyce Kępińskiego nie bez znaczenia jest fakt, iż metaforyka głębi otwiera ogromne możliwości budowania koherentnych i sugestywnych ciągów obrazowych opartych na konotacjach kulturowych i odniesieniach intertekstualnych (np. do piekła Dantego czy do Psalmu 130 *De profundis*).

Nie mniej interesujące są inne obecne w powyższym zestawieniu rozwinięcia metaforyczne. W jednym z przypadków CIEMNOŚĆ ujmowana jest

60 „W depresji, choć może brzmi to paradoksalnie – pisze Kępiński – wchodzi się głębiej w kres życia. Giną w niej wszelkie ozdoby, których człowiek kurczowo trzyma się na starość i które nieraz w ciągu pełni życia odgrywają rolę niewspółmiernie dużą w porównaniu z ich realną wartością” (M, s. 134).

w kategorii żywego organizmu, który działa z niszczycielską intencją, jest groźnym przeciwnikiem chorego⁶¹. Ta konstrukcja metaforyczna jest niejako fuzją dwóch modeli, które wyróżnił Kövecses: *SADNESS IS A LIVING ORGANISM* [SMUTEK TO ŻYWY ORGANIZM] oraz *SADNESS IS AN OPPONENT* [SMUTEK TO PRZECIWNİK]⁶².

Wszystkie te obrazy układają się w spójny „pejzaż” przedstawiający świat depresji. Ten w dużej mierze potoczny obraz świata podlega w pracach Kępińskiego wtórnej niejako metaforyzacji. Dlatego też CIEMNOŚĆ reprezentować może alienację człowieka w świecie, jego „tragiczną pustkę uczuciową” (PN, s. 84)⁶³ czy niepoznawalność człowieka w ogóle (w perspektywie egzystencjalnej).

Zauważmy, że w ostatniej z przywołanych konstrukcji metaforycznych ciemność jest domeną źródłową metafory opisującej nie tylko trudność poznania chorego, pogrążonego w ciemności depresji – trudność związaną z „niepowtarzalnością podmiotowego przeżywania”⁶⁴ – ale i nieprzejrzystość każdego człowieka, jednostki obdarzonej nieprzeniknioną, tajemniczą psychą, która tak fascynowała Antoniego Kępińskiego.

Przejdźmy teraz do drugiej z wymienionych na początku metafor: SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, UKIERUNKOWANIE W DÓŁ. Model ten został dobrze opisany w nowszej literaturze naukowej. Konstrukcja *SADNESS IS A BURDEN* [SMUTEK TO CIĘŻAR], którą Kövecses uznaje za jedną z podstawowych metafor smutku⁶⁵, jest w istocie przetworzeniem metafor orientacyjnych, opisanych przez Lakoffa i Johnsona. Spośród nich najważniejsza to *HAPPY IS UP, SAD IS DOWN* [SZCZĘŚLIWY TO GÓRA/W GÓRĘ, SMUTNY TO DÓŁ/W DÓŁ]⁶⁶. Pisząc o fizycznej podstawie tej metafory, amerykańscy uczeni

61 Zob. SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, KTÓRA MOŻE SKONCENTROWAĆ SIĘ NA CIELE CHOREGO, NISZCZYĆ JEGO ORGANIZM (M, s. 93).

62 Z. Kövecses, *Metaphor and Emotion*, s. 25-26.

63 Ową pustką uczuciową, która towarzyszy bytowaniu w przestrzeni depresyjnej szarości i ciemności, Kępiński łączy z niezdolnością do miłości, przypieczętowując ją słowami z Pierwszego listu św. Jana: „Kto nie miłuje, trwa w śmierci” (1) 3,14; PN, s. 84). To jedno z ważniejszych odniesień intertekstualnych w tekstach krakowskiego psychiatry, niewolne zresztą od wspomnianej już aksjologicznej ambiwalencji.

64 A. Jakubik, J. Masłowski, *Antoni Kępiński – człowiek i dzieło*, s. 293.

65 Z. Kövecses, *Metaphor and Emotion*, s. 25.

66 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, s. 37.

wskazują, iż „postawa pochylona towarzyszy zwykle smutkowi i depresji”⁶⁷. Ta ostatnia jest w gruncie rzeczy terminem metaforycznym.

Antoni Kępiński w pierwszym rozdziale *Melancholii* stwierdza, że określenie depresja oznacza „obniżenie nastroju”, zauważając przy tym, iż owo „obniżenie” jest podstawą wielu różnych metafor opisujących otaczający nas świat (M, s. 1). Nie bez znaczenia jest tu pominięty przezeń fakt, iż łacińskie *deprimere* oznacza właśnie „obniżyć”, „zatapiać”. Zdaniem Kępińskiego termin „depresja” jest za sprawą tej metaforycznej ekspansji mniej specyficzny i szczegółowy niż dawna melancholia (ze starogr. dosł. „czarna żółć”)⁶⁸, którą skłonny był preferować. Niemniej jednak właśnie dzięki pojęciu depresji Antoni Kępiński może przekonująco wiązać ze sobą obniżenie nastroju z obniżeniem dynamiki organizmu.

Podstawowe znaczenie metafory „SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, UKIERUNKOWANIE W DÓŁ” w języku depresji potwierdzają na bazie języka angielskiego niemal wszystkie prace badawcze powstałe po wspomnianym już studium Barcelony⁶⁹. Również w języku chińskim można stwierdzić dużą frekwencję metafory *SADNESS IS HEAVY* [SMUTEK JEST CIĘŻKI]. Z badań Semino⁷⁰ wynika, że w dyskursie osób anglojęzycznych wypowiadających się na temat depresji (nie tylko chorych) często powraca metafora *DEPRESSION IS PHYSICAL ENTITY (BURDEN)* [DEPRESJA JEST BYTEM FIZYCZNYM (CIĘŻAREM)]. Ciężar ten, sprawiający, iż człowiek chyli się ku ziemi, ciąży w dół, jest czymś w oczywisty sposób złym, gdyż *GOOD IS UP – BAD IS DOWN* [DOBRO TO GÓRA – ZŁO TO DÓŁ]⁷¹.

Domena źródłowa mająca związek z orientacją przestrzenną człowieka (a konkretnie z podstawowymi ukierunkowaniami przestrzennymi) oraz wynikającymi z niej najbardziej elementarnymi doświadczeniami fizycznymi generuje koherentne systemy metafor. Podobnie jak we wcześniej omawianym przypadku metafory SMUTEK TO CIEMNOŚĆ, również i na bazie konstrukcji SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ pojawia się możliwość wykorzystania

67 Tamże.

68 Na temat pojęcia melancholii i jego rozumienia w kontekście teorii czterech humorów zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Kraus Reprint, Nendeln 1979, s. 3-66.

69 Zob. np. M. Coll-Florit, S. Climent i in., *Metaphors of Depression*, s. 4.

70 E. Semino, *Metaphor in Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 178-190.

71 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, s. 39 (można tu rozważyć tłumaczenie: „dobre”, „złe”).

jej potencjału poprzez tworzenie rozszerzeń. Umiejętnie wykorzystuje ją Antoni Kępiński, w ciekawy sposób rozszerzając w *Melancholii* podstawową metaforę SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, UKIERUNKOWANIE W DÓŁ. Oto kilka istotnych konstrukcji:

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA JEST JAK CIĘŻAR DŹWIGANY NA BARKACH (M, s. 2)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA JEST CIĘŻAREM ŻYCIA LUDZKIEGO (M, s. 146)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA ZWYCIĘŻA DYNAMIKĘ USTROJU (M, s. 2)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA SPRAWIA, ŻE CHORY Z WYSIŁKIEM DŹWIGA SWOJE CIAŁO BĄDŹ JEGO CZĘŚCI (M, 2, s. 82)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, JAKBY U RĄKI I NÓG WISIAŁY KAJDANY (M, s. 2)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA SPRAWIA ŻE CZĘŚCI CIAŁA OPA-DAJĄ KU DOŁOWI (M, s. 2)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ CHARAKTERYSTYCZNA DLA INWOLUCJI (GDY ŻYCIE CHYLI SIĘ KU UPADKOWI) (M, s. 10)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA POWODUJE ZWOLNIENIE RUCHOWE (M, s. 2)

SMUTEK TO CIĘŻKOŚĆ, KTÓRA JEST WYRAZEM ZAHAMOWANIA (M, s. 81)

Ostatnie z przedstawionych tu metafor wyraźnie ukazują ważny aspekt somatyczny wyjaśniający charakter domeny źródłowej. Otóż Kępiński wyróżnia impulsy interoceptywne i eksteroceptywne, które są zmienne i z których „formuje się obraz własnego ciała” (S, s. 121). Pozorny paradoks, polegający na tym, iż człowiek smutny czuje się ociążały, choć jego ciężar się nie zmienia, zostaje w ten sposób wyjaśniony. Zmienia się jednak „struktura impulsów interoceptywnych” (S, s. 121). „Brak ruchu lub ruch monotony

powoduje – pisze autor *Schizofrenii* – że zbyt długo te same proprioceptory są pobudzone, co w końcu daje poczucie ciężkości” (S, s. 121-122). Ale, jak dodaje, także inne czynniki mogą mieć tu znaczenie, choćby zmiana chemiczna ustroju pod wpływem zmęczenia czy też napięcia emocjonalnego (S, s. 122) albo ogólne obniżenie dynamiki życiowej (L, s. 141). Widać zatem, iż CIĘŻKOŚĆ, domena źródłowa przywołanych wyżej metafor, mieści w sobie zarówno doświadczenie oparte na teorii potocznej⁷², jak i wyjaśniającą ją teorię fizjologiczną, którą rozwija Antoni Kępiński. Takie właśnie ucieleśnienie pojęcia SMUTEK sprawia, iż w ujęciu metaforycznym jest ono zrozumiałe oraz płodne poznawczo.

Obok omówionych tu metafor smutku, wykorzystujących źródłowe domeny CIEMNOŚCI I CIĘŻKOŚCI, Antoni Kępiński wprowadza w *Melancholii* także inne pokrewne konstrukcje. Na bazie metafory nadającej strukturę czasowi poprzez pojęcia ruchu i przestrzeni (CZAS UPEŁYWA = JEST W RUCHU; PRZYSZŁOŚĆ JEST PRZED NAMI, PRZESZŁOŚĆ ZA NAMI) krakowski uczony tworzy rozwinięcia metaforyczne ukazujące zdeformowane przez smutek odczuwanie czasu. W depresyjnym obrazie świata przeszłość, teraźniejszość i przyszłość pozostają w domenie CIEMNOŚCI i CIĘŻKOŚCI. W tym kontekście PRZESZŁOŚĆ jawi się jako PASMO CIEMNYCH WYDARZEŃ, PRZYGNIAŁA SWOIM BEZMIAREM (M, s. 41), TERAŹNIEJSZOŚĆ NIE MA KOŃCA gdyż CZAS SIĘ ZATRZYMUJE (M, s. 42), PRZYSZŁOŚĆ zaś jawi się jako CZARNA ŚCIANA NIE DO PRZEBICIA (M, s. 1-2, 18). Mamy tu do czynienia z negacją podstawowych elementów obrazu świata konstytuowanego przez standardowe metafory strukturyzujące czas: oto przeszłość przygniała swym ciężarem teraźniejsze ja, czas nie jest w ruchu, lecz się zatrzymuje, a przyszłość nie jest otwartą przestrzenią przed nami, gdyż „zamyka się na kształt czarnej ściany” (M, s. 37).

Na koniec warto zauważyć, że Antoni Kępiński wykorzystuje w swoim dyskursie także inne metafory ucieleśniające smutek melancholika. Pisząc o ciemnym kolorze negatywnych uczuć, zauważa, że „uczucia zmieniają smak, gdy człowiek jest smutny” (M, s. 84). Mają one bowiem nie tylko kolor, ale i smak, które to pojęcia – rozszerzone metaforycznie – określają życie człowieka w jego ogólności. Może ono być „pozbawione smaku” (M, s. 51) bądź też mieć, jak czytamy w *Melancholii*, „smak nieskończoności” będącej trwaniem w wiecznym mroku (M, s. 138). Podstawową strukturą metaforyczną jest tu zatem SMUTEK TO DYSFUNKCJA SMAKU – dysfunkcja, z którą wiąże

72 G. Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne*, s. 404.

się nieprzyjemne wrażenie. Opisując konstrukcje metaforyczne odpowiadające schematowi UMYŚL JEST CIAŁEM, Kövecses zaznacza: „Powszechnie wiadomo, że słowa oznaczające różne zjawiska psychiczne, takie jak wiedza, emocje i sądy, wywodzą się historycznie od słów oznaczających doznania cielesne, takie jak wzrok, dotyk i smak”⁷³. Trzeba jednak przyznać, iż zestawienie emocji – nie zaś, przykładowo, sądu – ze smakiem jest zabiegiem oryginalnym, sugestywnym, inspirującym do tworzenia obrazowych rozwinięć i korespondencji. Konfrontowany z nimi czytelnik prac Kępińskiego nie ma wrażenia, że są one obcym, „literackim” ciałem w naukowej narracji, przeciwnie – jest skłonny uznać je za ważny element naukowego dyskursu.

Przedstawione powyżej kwestie wymagają oczywiście rozszerzenia i bardziej szczegółowej analizy (uwzględniającej m.in. rozbudowaną antytetyczną typologię smutku „ciepłego i zimnego”, zob. M, s. 149-151), jednak już na tym etapie badań nad metaforyką melancholii Kępińskiego można sformułować w syntetyczny sposób trzy wnioski.

Przede wszystkim stwierdzić można, że podstawowe konstrukcje metaforyczne wykorzystywane przez Antoniego Kępińskiego do opisu depresyjnego obrazu świata korespondują z konstrukcjami, które w świetle kognitywistycznych badań nad językiem depresji są w tym obszarze powszechne w innych językach⁷⁴. Metaforyka smutku w *Melancholii* jest zatem, jeśli można tak rzec, wiarygodna antropologicznie, gdyż opiera się na uniwersalnym ucieleśnionym doświadczeniu potocznym, osadzonym jednak w konkretnej sferze kulturowej. Kępiński zdawał się świadom tego, że struktury metaforyczne, na bazie których tworzy się depresyjny obraz świata, w dużym stopniu determinują jego indywidualny językowy kształt.

Po wtóre, kontekstowa analiza metafor smutku, opartych na domenach źródłowych CIEMNOŚCI I CIĘŻKOŚCI (UKIERUNKOWANIE W DÓŁ) – metafor często przez Kępińskiego rozszerzanych – skłania do wniosku, iż tworzą one w jego dyskursie spójną tkankę, współgrając z innymi konstrukcjami metaforycznymi. Krakowski uczonej potrafił umiejętnie wykorzystywać ich potencjał – od potoczności przechodził do złożonych struktur posiadających zwykle walory literackie⁷⁵. Literackość ta manifestuje się przede wszystkim

73 Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, s. 256.

74 Por. Z. Kövecses, *Metaphor in Culture*, s. 122.

75 Są one na tyle wyraźne w dyskursie Kępińskiego, iż od ponad pół wieku skłaniają czytelników do literackiego stylu odbioru *Melancholii*. Przykładem może być opinia autorki biografii krakowskiego psychiatry: „*Melancholia* to książka nie tylko wartościowa, ale i piękna, poza wiedzą

przez wysuwaną często na pierwszy plan intertekstualność⁷⁶. W ten sposób Kępiński otwiera przed czytelnikami przestrzeń tekstów uniwersalizujących doznania i doświadczenia sytuowane przez psychiatrię w domenie patologii. W przestrzeni tej zyskują one istotność, szczególnie ponadindywidualną wartość.

Po trzecie wreszcie przyznać należy, iż Antoni Kępiński doskonale wiąże z sobą metafory o różnym stopniu skomplikowania na co najmniej dwóch poziomach dyskursu: fenomenologicznym i biologicznym. Tak osiąga efekt wzajemnego wzmacniania się domen – potocznej, doświadczeniowej, oraz naukowej, abstrakcyjnej. Można twierdzić, iż dzięki temu zabiegowi skłania swoich czytelników do przyjęcia, iż: 1) metafory smutku mają głębokie podłoże oraz uzasadnienie biologiczne (teoria metabolizmu) i matematyczne (teoria informacji), 2) a obrazowo przedstawione procesy metabolizmu informacyjnego skorelowane są z powstającym w umyśle obrazem świata o określonym kolorycie. Struktury metaforyczne wiążą tu zatem poziomy, których korelacja nie we wszystkich miejscach była (i jest) oczywista. Lecz nawet jeśli w tym punkcie pozostaniemy sceptyczni, trudno nam nie uznać siły wyobraźni naukowej autora *Melancholii*, jego szerokich horyzontów i pasji poznawczej. Był Kępiński przy tym także mistrzem słowa, świadomym tego, iż może być ono narzędziem i drogą do poznania.

psychiatryczną ma chyba najwięcej romantyzmu i literackiego uroku"; K. Rożnowska, *Antoni Kępiński. Gra z czasem*, WAM, Kraków 2018, s. 182.

76 Zob. J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 45.

Abstract

Piotr de Bończa Bukowski

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Images of Sadness: Antoni Kępiński's Metaphorics of Melancholy in a Cognitive Context

The article analyzes the metaphorical language Antoni Kępiński employs to describe the depression worldview. Thus far, scholars have devoted little attention to the linguistic form of Kępiński's works, whose *Melancholia* is considered a work of high cognitive and literary value. The article demonstrates how Kępiński constructs his depiction of the world of depression through a series of elaborate analogies, shaped by two fundamental metaphors of sadness. An analysis of these constructions from the perspective of cognitive metaphor theory reveals how – through metaphorical structures – Kępiński opens to readers an intertextual space of works that universalize experiences and perceptions that psychiatry positions in the domain of pathology. Moreover, the analysis illustrates how metaphors connect different planes of perceiving reality, imbuing discourse with coherence.

Keywords

Antoni Kępiński, language of melancholy, depression worldview, depression metaphors, cognitive theory of metaphor