

„Simulacrum” Lukrecjusza w świetle współczesnej teorii metafory pojęciowej

Termin *simulacrum* pojawia się w poemacie *De rerum natura*¹ jako łaciński odpowiednik greckiego określenia *eidolon*, którym posługiwał się założyciel Ogrodu – mistrz Lukrecjusza – Epikur. Grecki filozof tłumaczy najpełniej zjawisko *εἶδωλον* w *Liście do Herodota*², w jednym z niewielu spośród zachowanych i dostępnych tekstów jego autorstwa. W rozdziale 46. filozof wspomina o „obrazach” lub „podobiznach” – *εἶδωλα*. Są to według Epikura odbitki przedmiotów (o takim samym kształcie i formie), obrazy o bardzo delikatnej budowie, które zajmują następnie przestrzeń i poruszają się w postaci odpowiadających sobie ciągów atomów. Ich ruch, szybki jak myśl, przenika nasze zmysły i umożliwia poznanie umysłowe. „Myślenie tłumaczy więc Epikur przez odwołanie się do oddziaływania podobizn” (Reale 2004: 237). Filozof zauważa jednak w 51. rozdziale *Hdt*, że umysł może niedostatecznie rozróżnić, to jest fałszywie wnioskować o formie obrazu *εἶδωλον*. Pojawia się więc możliwość błędu powstałego w trakcie analizy *εἶδωλα* dochodzących do ośrodków zmysłu. Jest to spowodowane tym, że podobizny zbyt długo utrzymują się w przestrzeni i ulegają zniekształceniu, tym samym tworzą zdeformowane wyobrażenia. Co ważne, istota *εἶδωλα* została opisana przez Epikura w zbiorze tekstów poświęconych fizyce, a więc nauce o naturze i rzeczywistości. Jest więc obraz, „podobizna”, naturalnym elementem świata, cechuje go osobna grupa właściwości (budowa wewnętrzna, ruch, masa itp.). Mimo wszystko można zauważyć tendencję do szerszej analizy tego zjawiska. Stąd do opisu funkcji i cech *εἶδωλον* wykorzystuje się między innymi takie wyrażenia jak: „ruch psychiczny wywołany w duszy”, „pogłębiony problem świadomości”, „majaczenia”, „wnętrze psychiczne” (Reale 2004: 237).

* E-mail: katasia.grabarczyk@gmail.com. Autorka pragnie podziękować swojemu promotorowi i recenzentowi, Panu prof. dr. hab. Stanisławowi Śnieżewskiemu, za cenne uwagi i przychylną ocenę pracy.

¹ Dalej pod skrótem DRN (obowiązujący sposób cytowania: kolejno numer księgi i wersów w nawiasie okrągłym).

² Dalej pod skrótem *Hdt*.

Lukrecjusz przejął od Epikura koncepcję *εἰδωλον*. Szczegółowy opis i cechy „podobizn” zamieścił w IV księdze DRN. Za pomocą wielu przykładów obrazujących ich działanie zwrócił uwagę na funkcje, a także procesy fizyczne, w których biorą udział. Zaproponował własną łacińską nazwę dla tego zjawiska³, uwzględnił przy tym leksykalną różnorodność greckiego określenia, która pokrywa się niejako z samą naturą „podobizn”, ich ulotnością i zmienną formą. Lukrecjusz korzysta bowiem w DRN z następujących terminów: *imago*, *effugies*, *figura*, najczęściej jednak używa słowa *simulacrum*.

Analiza użycia terminów wymienionych przez poetę prowadzi do wniosku, że w przeciwieństwie do innych prób tłumaczenia słowa *εἰδωλον*, przykładowo Cyserona, Lukrecjusz zamierzał tłumaczyć znaczenie tego określenia w poetycki sposób, z użyciem kluczowego dla poezji wyobrażenia (*imagery*). Według Sedleya chodzi o „prostą zasadę przedstawienia jego [Lukrecjusza] wyobrażenia na podstawie technicznej terminologii greckiej prozy Epikurejskiej”⁴ (Sedley 2003: 42). Istotą tej operacji był bowiem charakter i model nowo wyznaczonego sensu, co oznacza, że Lukrecjusz zastanawiał się również nad tym, jakie skojarzenia i jaki konkretnie obraz myśli mógłby się łączyć z wybranym przez niego słowem. *Simulacrum* to przede wszystkim oblicze, twarz, wyobrażona postać posągu. Razem z pozostałymi elementami, a więc *imago*, *effugies* i *figura*, wpisuje się znaczeniem raczej w dziedzinę sztuki, rzeźby lub religijno-kultowych wyobrażeń, na przykład idoli czy „obrazowej pozostałości” duszy zmarłego. Można założyć, że podane terminy miały znaczenie czysto techniczne, ale jak udowadnia Sedley – Lukrecjusz starał się uniknąć takich skojarzeń. Dla niego *simulacra* to coś więcej niż jedynie unieruchomiony obraz, fizyczny obiekt badań o względnie trwałej budowie. *Simulacra* są władne roztoczyć przed czytelnikiem wizję, przedstawić rzeczywistość taką, jaką się staje, a nie jedynie jest. Domena sztuki uruchamia całe ciągi znaczeń *simulacrum*, zwraca uwagę na ruch atomów, stały ich napływ w obrazie, nieustanne jawne podobieństwo (upodobanie się), którym się odznacza. Tym samym Lukrecjusz odbiega daleko od ściśle technicznego opisu obrazu, poznawczo pewnego⁵. Nawet jeśli decyduje się

³ Oprócz autora DRN również inni twórcy próbowali przełożyć na łacinę słowo *eidolon*. Lucilius używał zwykłego – *idolum* (*idola*), Cyseron i jego przyjaciel epikurejczyk, z którym wymieniał listy, posługiwali się słowem *spectrum* (*spectra*) (Sedley 2003: 39). Przy czym, jak zauważa David Sedley, w porównaniu z innymi autorami rzymskimi Lukrecjusz w roli tłumacza „jest zdecydowanie bardziej subtelny”. Będąc jak najwierniejszym interpretatorem myśli epikurejskiej (por. np. Bollack 1978: 152), pozostawia sobie bowiem pewien margines dowolności translatorskiej. Subtelność, z jaką to osiąga, da się zaobserwować w trakcie lektury, szczególnie IV księgi DRN. Zabieg ten polega na dużo bardziej i lepiej uświadomionym użyciu idei *eidolon*, która dzięki temu zyskuje „metaforyczne różnicowanie konkretnego, oryginalnego greckiego słowa”.

⁴ Te i pozostałe cytaty w polskim tłumaczeniu, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁵ Wypada zacytować fragment książki Andrzeja Leśniaka: „Widzialność jest ściśle związana z wiedzą i reprezentacją: to, co widzialne, jest jednolitym, stabilnym

na wprowadzenie terminów mających uzasadnić fizyczność, pewną definiowalność *simulacrum*, robi to, co znamienne, przy wykorzystaniu słowa *quasi* (IV 45–50). Ujawnia przy tym wiedzę z zakresu dyskusji i krytyki, z jaką musiał się mierzyć epikureizm (Sedley 2003: 41). Wymienione membrany (*membranae*) i kora (*cortex*) służą jako biologiczna analogia z tym, jaką funkcję przyjmuje w rzeczywistości *simulacrum*. Mimo że poeta zamierzał wykorzystać niektóre cechy obrazu jako elementy artystycznej teorii lub wyobrażenia estetycznego, tu jednak pozostał wierny epikurejskiemu prawu stałego porównywania treści dzieła z prowadzoną rzetelnie obserwacją prawdziwego świata. Nie wiadomo dokładnie, co skłoniło autora do zachowania tych dwóch terminów, które przywodzą na myśl raczej formalne (fizyczno-biologiczne) właściwości *simulacrum* niż artystyczny kunszt, z jakim można łączyć siłę obrazu (Sedley 2003: 41). Warto jednak zauważyć, że biologizm, jaki bije z nazw *membrana* oraz *cortex* pozwala Lukrecjuszowi uzasadnić zasadę *similes*⁶ (*speciem ac formam similem gerit imago*; „[wizerunki] rzeczy wysyłają [z powierzchni swego ciała] podobizny i cieniuchne kształty”⁷). Na niej może oprzeć pierwszy poziom swojej metaforyki. Realny związek poezji, definicji i słów DRN jest bazą dla zwykłych porównań i substytucji dokonywanych w języku, a więc naturalnego dopełnienia obrazu (Sedley 2003: 42).

Dopiero w dalszej kolejności, na gruncie umocowanej terminologii *simulacra*, oderwawszy się od ciała i zgubiwszy ich właściwy kształt, mogą prowadzić do błędów wnioskowania. Do tego jednak czasu „Lukrecjusz posługuje się potencjalnie dwuznacznym słownictwem, tak długo, aż kojarzone [z nim] fałszywe przesady ulegną zatarciu” (Sedley 2003: 42). Tym samym można wyznaczyć trzy sfery działania i organizowania się *simulacrum*: pierwsza – odpowiadająca działaniu zasady *similes*, druga – odpowiadająca potencjalnej wartości słów (żywej metafory), i wreszcie trzecia sfera – wykraczająca poza dwie wcześniej wymienione, sfera określana słowami *simulo* lub *simul*. Wszystkie te sfery, rozumiane jako etymologiczna własność *simulacrum*⁸, potwierdzają wartość kre-

przedmiotem wiedzy. Tymczasem wizualność [taka, jaką zawiera w sobie po części *simulacrum* Lukrecjusza – dop. K.G.] nie redukuje się całkowicie do tych kategorii; określa to, co możemy zobaczyć, lecz czego nie możemy natychmiast podporządkować instancjom poznania, narzędziom ikonografii i ikonologii. Innymi słowy, nie mieści się w porządku, który zrównuje widzenie i wiedzę, *voir* i *savoir*” (Leśniak 2010: 42).

⁶ O czym niżej.

⁷ Fragmenty DRN w tłumaczeniu Adama Krokiewicza w: Tytus Lukrecjusz Karus, *O rzeczywistości, ksiąg sześć*, Wrocław 1958.

⁸ Oto skrócony wykaz dostępnych w słownikach etymologicznych znaczeń i źródłosłowu słowa *simulacrum*:

1) *similis* (adj.) – similar, like; der: *simul* (*semul*) – together, simultaneously : *simulare* > *simulacrum* (-a) – likeness, image : *similitudo*, *simulation* – pretence (Michiel de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden 2008, s. 564).

acyjną (również językową) i wyobrazeniową obrazu i pozostają takimi, jakimi zamierzał je przedstawić Lukrecjusz w wersach DRN.

Rola *simulacrum* w procesie obrazowania (system myśli i umysłu)

U podstaw myślenia o języku leży według epikurejczyków natura – φύσις. Z jednej strony jest ona wyrazicielem wszystkiego, co konieczne do zaistnienia świata. Cechuje ją niezwykła żywość i nieograniczona niczym idea *necessitas*. Z drugiej jednak strony można w jej działaniu odnaleźć również elementy pragmatycznego i *quasi*-racjonalnego myślenia (Schrijvers 1998: 65–66). Te dwie, zdawałoby się, nieprzystawalne sfery łączą się i wzajemnie dopełniają w postaci człowieka. Rodzące się dzieci są odzwierciedleniem natury, *specula naturae* (Schrijvers 1998: 66). To oznacza, że poza zwykłym biologicznym aspektem własnego istnienia posiadają także racjonalną zdolność⁹ nazywania i tworzenia słów. Tym samym możliwy jest rozwój języka, a także myśli oraz filozofii w ogóle. Ideał mędrca, silnie akcentowany w filozofii epikurejskiej, jest rozwinięciem tego typu myślenia. Nie oznacza on postawienia się jednostki ponad naturą. Polega raczej na umiejętnym z nią współbyciu, dopasowaniu się do jej praw i twórczym ich rozwinięciu w postaci ustanowienia silnego „ja” w świecie. Należy pamiętać jednak, że owo „ja” jest świadomie skorelowane ze światem. Tę świadomość zyskuje człowiek właśnie dzięki wspomnianym już *specula*.

Speculum jako lustro posiada bardzo zbliżoną funkcję do tej, którą pełni *simulacrum* (IV 97). Na jego powierzchni tworzy się obraz, który odbija w przestrzeń każdą z cech podległą przedmiotowi. W dalszej kolejności obraz stanowi już zbiorczą informację o przedmiocie i rzeczywistości, która go otacza. Gromadzi więc i wyraża zawartą w poszczególnych jego elementach δύναμις. Nie

2) simulacrum – simulacrum a simulatione sacra compositum, quod illis detur honor alienus (Cassiod. in psalm. 96, 7.1. 143A): simulacra a similitudine nuncupata, eo quod manu artificis [...] eorum vultus imitantur in quorum honore finguntur (Isid. Orig. 8, 11, 6). Vide simulator > simulator dicitur a simulacro; gerat enim similitudinem eius, quae non est ipse (Isid. Orig. 10, 251) (Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Prenton 1992, s. 569).

⁹ Lukrecjusz nie wspomina w żadnym miejscu o roli *ratio*, która miałaby współuczestniczyć w powstawaniu języka. Ciężar tego procesu spoczywa wyraźnie na własnościach widzenia (wzroku) i wymowy (*vox* i *lingua*). Brak odwołań do umysłu. Chociaż zobiektywizowany obraz świata, pochodna konceptów, które powstają w umyśle, wyznacza wyraźnie dalszy rozwój języka i staje się np. narzędziem poznania i rozstrzygnięć w obrębie klas i gatunków. Petrus H. Schrijvers podaje następującą informację w przypisie: „Uwagi Dahlmanna dotyczące człowieka, *rationis consiliisque particeps*, jak i K. Büchnera [do wersu V 1033: *vim suam silitet rationem et orationem*] są przykładem wpływu filozofii stoickiej na myśl lukrecjańską”.

poprzestaje jednak na tym. Obraz jako odbicie scala bowiem całość części podległych przedmiotowi. Nie rzutuje już w przestrzeń poszczególnych atomów, lecz w pełen stan ich istoty – *ἐνέργεια*. *Simulacra*, według Epikura, pośredniczą w tym procesie. Przedstawiają zmysłom uaktualniony stan bycia przedmiotu, co następnie prowadzi do wypracowania konceptu, u Lukrecjusza *notitia*. Powstaje idea, którą dalej stale „odświeża” w umyśle nowy dopływ *simulacra*. Naturalnym jest, że w efekcie tego działania pojawia się u jednostki chęć wypełnienia tkwiącej w obrazie *ἐνέργεια*. Stąd jego zmysły, a później także język, starają się umiejętnie dostosować do obrazu i odpowiednio go nazwać. Granicą wieku, w którym ustala się uświadomiony stan zmysłów i języka, jest okres dojrzałości (Schrijvers 1998: 72). Dopiero później tak ukształtowana wiedza o świecie zostaje poddana relacji z drugim człowiekiem. Początkowo bowiem działanie *simulacra* i sposób ich percepcji dokonuje się w jednostkowej relacji człowiek – natura. Jest to bardzo ważna uwaga, szczególnie dla trafnej oceny i definicji samego pojęcia *simulacrum*. *Utilitas*, którą człowiek stosuje względem obrazu w celu uzyskania miarodajnej oceny rzeczywistości, jest właściwie naturalnym związaniem siebie z przyrodą. Pierwszy etap poznania nie ogranicza percepcji i twórczej roli zmysłów w kształtowaniu się obrazu rzeczywistości, pozwala na dowolność poznawczą. *Simulacra* inicjują ten proces, wzmagają w jednostce silną potrzebę własnej nauki o świecie. Schrijvers podkreśla, że początki formowania się języka u gatunku ludzkiego mają podwójne znaczenie. Opierają się bowiem na intuicyjnym, a więc czysto zmysłowym oglądzie świata i są w nim na stałe zakotwiczone. Dzięki temu stwarzają szansę na ugruntowanie się pojedynczego oraz niepowtarzalnego systemu znaczeń i słów w każdym człowieku; autor używa w takim wypadku określenia „autodydaktyzm” – *le sens autodidacte = non ab alio doctus*. Istotnie język, jako potwierdzenie i odpowiedź na doświadczenie świata w obrębie kształtującego się podmiotu, początkowo pozostaje w nierozzerwalnym związku z rzeczywistością (V 1041–55). Z czasem staje się formą komunikacji międzyludzkiej, ale gubi wtedy już niezachwianą pewność znaczeń, którą zbudował wcześniej, w „zautodydaktyzowanej” przestrzeni umysłu¹⁰. *Simulacrum* umożliwia powstanie języka na pierwszym jego poziomie. Ujawnia człowiekowi obraz rzeczywistości i wyzwala u niego myśl lub działanie, które jest zgodne z jego własnym przekonaniem na temat do-

¹⁰ Należy przy tym pamiętać, że zaznaczona przez Schrijversa koncepcja *docens*, a więc nauki języka z wyłączeniem natury jako jego źródła, jest tylko pochodną zwykłej idei autodydaktyzmu. Uczyć się języka od innych znaczy uczyć się ich sposobu postrzegania rzeczywistości. *Simulacra* dostępne każdemu stanowią płaszczyznę doświadczeń każdej osoby. Różne są jedynie *notitiae*, które osobno, we własny sposób kojarzą poszczególne obrazy. „Co więcej, zakładany *docens* mógłby wyprzedzić myślą to, co zechce uczynić, tylko dzięki *notities*, która jest efektem działania symulakrów innych, obdarzonych mową osób” (Schrijvers 1998: 78).

świadczanego obrazu¹¹. Jest to myślenie bardzo bliskie podstawom współczesnej kognitywnej teorii języka: „Zdolność do konstruowania scen na różne sposoby jest [...] zarazem źródłem powstania konwencji językowych, jak i czynnikiem warunkującym wybór między tymi, które już istnieją” (Tabakowska 1995: 58).

W tym właśnie sensie Ronald Langacker mówi o konwencjonalności obrazowania, co należy rozumieć następująco: „wszystkie możliwości przewidziane paradygmatem stają się dostępne użytkownikowi języka, ponieważ usankcjonowała je konwencja języka”. Paradygmat obrazowania poprzedza zaś właściwy rzeczywistości obraz. Jeśli użytkownik decyduje się na daną konwencję jego opisu, odzwierciedlenia lub badania, to ma możliwość doboru znaczeń. *Simulacrum* jest niejako początkową ramą tego obrazowania. Tak sformułowaną myśl może charakteryzować fragment DRN:

Sic igitur terrae concreto corpore pondus
constitit atque omnis mundi quasi limus in imum
confluxit gravis et subsedit funditus ut faex (V 495–497).

Tak więc powstało ciężkie, gęste ciało ziemi, spłynęło na spód, niby ciężki namul całego świata, i osiadło na dnie, jak osad.

Opisane „osadzanie się” struktur ziemi jest powiązane z płynnym ruchem (*quasi limus confluit*) scalania się granic (*funditus, pondus*) świata. Słowo *confluo*¹² przywodzi na myśl *flux* (*facili et celeri ratione genantur perpetuoque fluant ab rebus lapsaque cedant*, „A teraz, jak one szybko i łatwo się rodzą, jak płyną bez przerwy i odpadają od rzeczy”, IV 143–144; *usque adeo omnibus ab rebus res quaeque fluenter fertur*, „Aż do tego stopnia od wszystkich rzeczy wszystko upływa strumieniem [i rozlewa się na wszystkie strony]”, IV 225–226) obrazów, którym określa się między innymi postać *simulacrum*. Świat, podobnie jak język, powstaje dzięki „płynnemu zagęszczaniu się” atomów, obrazów, wreszcie pojęć i konceptów znajdujących się w rozumie. Postępujące obrazowanie, stopniowe stwarzanie, ustalanie przyczyn, pewnych czynników prowadzą do uzyskania

¹¹ Por. także: „Sposób, w jaki człowiek buduje system pojęciowy odpowiadający rzeczywistości, która go otacza, znajduje bezpośrednie odbicie w języku, którego używa; [...] struktura języka, który człowiek tworzy na potrzeby komunikacji, jest bezpośrednim odbiciem strukturyzacji pojęciowej, według której jego umysł dokonuje organizacji otaczającej nas rzeczywistości” (Tabakowska 1995: 37).

¹² Warto też zwrócić uwagę na funkcję i znaczenie przedrostka *con-*, którego użył Lukrecjusz między innymi w słowie *coniuncta*. Jak pisze Mayotte Bollack (Bollack 1978: 157), dla greckich odpowiedników słów zaczerpniętych z pism Epikura – określeń rozpoczynających się od przedrostka *sym-* (gr.) – poeta rzymski stosuje dwa rzymskie przyimki. Są to *cum* oraz *ex* wykorzystane odpowiednio np. w słowach *coniuncta* (na gr. *symbebekos*) lub *eventa* (na gr. *symptoma*). *Con-* określa trwałe wiązanie atomów „powstałe w sposób inteligibilny” (*de manière intelligible attachée*), natomiast *ex-* wyraża „chwilowy, nietrwały efekt działania” (*la production ponctuelle et passagère*). *Confluo* oznaczałoby wiązanie trwałe, umocowane w pewnej ugruntowanej przestrzeni.

właściwej im *ratio*, a więc odpowiadającej językowi konwencji. Należy dodać za Lukrecjuszem, że istnieje mnogość systemów, mnogość *ratio* (V 526–529). Różnorodność *ratio* odpowiada odrębności systemów postrzegania, kategorii, a także systemów językowych oraz natury (np. praw fizycznych świata). Wydaje się, że między innymi z tej przyczyny Sedley zatytułował jeden z rozdziałów swojej książki *Two Languages, Two Worlds*. Dowodzi w nim, że kluczowym problemem dla adaptacji myśli epikurejskiej¹³ w Rzymie był język i terminologia grecka (Sedley 2003: 36). Powodem nie był jednak brak znajomości języka greckiego wśród elit rzymskich. Nowa treść, idea wymagała nowej łacińskiej nazwy, z czasem także metafory (por. np. Cic. *Ac.* I 246). Dla samych zaś poetów i pisarzy stanowiło to także szerokie pole do własnych eksperymentów twórczych i opisu umiejętności. Stąd sformułowane w tekście DRN postulaty literackie. Wśród nich „poetycki manifest”, w którym Lukrecjusz przywołuje postacie Muz.

Za każdym jednak razem podstawą do formowania pojęć lub terminów jest natura, prawdziwa rzeczywistość. Jest to według epikurejczyków niezbędny warunek do tego, by móc mówić o funkcjach i początkach języka w ogóle. Ten sam język staje się opisem natury. Sedley na przykład sformułowaną w języku „wszelką terminologiczną techniczność” (*all terminological technicity*) nazywa „subtelną formułą opisu poetyckiego tematu”, Lukrecjusz zaś posługuje się tą formułą (*formula*) po to, by „skonfrontować nas z prawdą” (*confront us with truth*). Jest więc poemat, podobnie jak *simulacrum* i język, swego rodzaju wyrazicielem przyrody i natury. Jednocześnie pragnie Lukrecjusz pozostać pionierem w tej dziedzinie – *passionate sense of being a pioneer*. Jego język, jego poemat odpowiadają tylko jego spojrzeniu na rzeczywistość, są skrajnie subiektywne, podporządkowane twórcemu „ja”. Prawdą obiektywna świata staje się prawdą podległą myśleniu poetyckiemu autora, jest uzależniona od jego sposobu wyrażania, a więc i obrazowania¹⁴. Podobnie zresztą potraktował poeta epikurejski termin *φυσιολογία*, który tłumaczy według swojej kategorii językowej, dodając ważny element *species*¹⁵. Sedley uważa, że greckiemu słowu odpowiada występujące w DRN wyrażenie *naturae species ratioque* (Sedley 2003: 37). Oznaczałoby to, że poza czystym poznaniem zjawisk natury (*ratio*) należy jeszcze umiejętnie się im przyjrzeć (*species*). Lukrecjusz zwraca uwagę na pośrednictwo

¹³ Nie był to tylko problem filozofii epikurejskiej. Również stoicy napotykali na tę trudność (Sedley 2003: 36).

¹⁴ Dość często Lukrecjusz wprowadza pewną systematyzację zjawisk z użyciem typowej dla języka łacińskiego składni ACI. Podporządkowuje sobie tym samym niejako sposób ich wyjaśnienia: *Nunc animum atque animam dico coniuncta teneri inter se atque unam naturam conficere ex se*: „Powiadam teraz, że duch i dusza pozostają we wzajemnym, nader ścisłym związku i że tworzą jedną z siebie naturę” (III 136–137). Podobnie formuła – *id doceo*: [ja] to wytłumaczę; [ja] o tym pouczę (V 519) (tłum. K.G.).

¹⁵ Warto dodać, z czym Lukrecjusz właściwie kojarzył wyrażenie *naturae species ratioque* (I 148). Pojawia się ono jako końcowy element zdania, w którym tłumaczy autor właściwość słońca. Ponownie więc, tak jak przyjęło się to mówić o epoce oświecenia, poznanie rzeczywistości zostało symbolicznie wyrażone za pomocą światła rozumu.

zmysłów istotnych dla porządku poznawczego. *Simulacra*, jak wykazano, inicjują ten proces. Wydaje się więc oczywistym, że świat, obraz, język oraz umysł stają się naturalną „kontynuanta poznania”, uczestniczą w wieloetapowym procesie poznania. Wszystkie te elementy zależą od siebie¹⁶. Język i obraz stanowią *medium* tego układu. Należy ponadto się zastanowić, czy powyższy związek da się w jakikolwiek sposób zastosować do pojęcia metafory, a także czy sama metafora ma udział w tym procesie. Otóż według mnie metafora jako zjawisko językowe, obrazowe przedstawienie myśli lub po prostu funkcjonalne narzędzie poznania pod każdym względem stosuje się do wyżej opisanego układu. Jak przekonuje Thomas L. Martin (Martin 2004: 136): „[...] pełna teoria metafory wymaga semantyki zdolnej odzwierciedlać (*account for*) związki słów ze światami (*words and worlds*)”. Związki łączące świat ze słowami (pojęciowym rozumieniem języka) mogą przebiegać dwojako: z uwzględnieniem zasady dopełnienia (*continuity*) lub podobieństwa (*similarity*). Według Martina związki między światami (chodzi o światy przedstawione – literackie lub faktyczne) należy nazywać *world lines*, natomiast semantyczne następstwa tych układów, dostrzegalne w języku, proponuje określić jako *meaning lines*. Drugi typ związków może korzystać z większej ilości zasad łączących (a więc nie tylko zasad dopełnienia i podobieństwa). Znaczenie metaforyczne (*metaphoric meaning*) to niedosłowne znaczenie wyrażające sens związków, łączy opartych o zasadę podobieństwa, stojących w sprzeczności do *meaning lines*, które powstały na zasadzie innych związków, na przykład dopełnienia (Martin 2004: 136). Związek ten, przypuszczalna odpowiedniość, nie jest jednak absolutny, nie jest skończony, jest jedynie *relative*. Względność, rozumiana również jako jedna z cech procesu twórczego (por. wyżej), pozwala utrzymać własność metafory, jaką jest naturalne szukanie podobieństw. Całkowite dopełnienie (*contiguity*) oznaczałoby zawężenie istoty metafory, w efekcie doprowadziłoby do powstania metonimii. Ostatecznie Martin pisze:

Każda metafora, każdy język figuratywny stanowią przykład analogii; co pozwala nam konstruować wiedzę na temat podobieństwa rzeczy i sytuacji mniej znanych lub nawet w ogóle nieznanych (*even unknown*). [Metafora] zestawia osobny byt (*separate existence*) takiej rzeczy czy sytuacji, każąc je rozumieć jako przedmiot (*object*) lub konkretne wydarzenie (*event*), na przykład poprzez ich obiektywizację, a następnie wraz z tym przedmiotem lub wydarzeniem otwiera się na mnogość możliwych [do zaistnienia] właściwości (*attributes*), których starannego wyboru dokonuje na podstawie powtarzających się figuratywnych i dosłownych stwierdzeń i które ostatecznie dopełnia określeniem (*fill out*) przedmiotu lub wydarzenia (Martin 2004: 143).

Simulacrum jako obraz, *flux* atomów umożliwia budowanie analogii, dostarcza bowiem kluczowej dla tego procesu treści. W obrazie tkwi zawarty i następnie rozwinięty za pomocą metafory element *similes*. Jednocześnie na tej

¹⁶ Bollack czyni na przykład następującą uwagę: „Określenia poszerzają swoje pole [znaczeń] i sam proces rozumowania (*raisonnement*) zostałby pozbawiony sensu, gdyby zabrakło tego poszerzania” (Bollack 1978: 164).

podstawie otwiera się przed użytkownikiem języka, poetą, każdym świadomym uczestnikiem kultury mnogość możliwych [do zaistnienia] właściwości, czasem zamienionych już w dosłowne stwierdzenia. Kluczowe dla tego etapu metafory słowo *possible* (*possible attributes*) jest tożsame z drugą dopuszczalną etymologią słowa *simulacrum*, mianowicie – *simulo*, *simul*. Tak nadany sens, wyrażany przez aspekt *possible*, określa Martin następująco: „Jednocześnie metafora wzmacnia nasze dosłowne wyczucie (*sense*) języka, świadomie się od niego odcinając, metafora wymusza świeże spojrzenie na świat, ustanawiając nową formę ekspresji na skutek semantycznej interpretacji” (Martin 2004: 142). Oraz: „[...] Moc fałszu należy rozumieć, o ile wiąże się z chęcią oszustwa, jako artystyczną wolę zdolną samoistnie przeciwstawić się ascetycznemu ideałowi i z powodzeniem go zwyciężać. [...] Dla artysty zaistnienie [dzieła] (*appearance*) nie jest już zaprzeczaniem rzeczywistości tego świata, ale oznacza rodzaj selekcji, udoskonalania, podwajania i potwierdzania (*kind of selection, correction, redoubling and affirmation*)” (cyt. za: Nietzsche; Durham 1998: 8).

Stawia to postać Lukrecjusza w dość ciekawym świetle krytyki literackiej. Otóż jako filozof epikurejczyk dąży za wszelką cenę do poznania prawdy i pragnie ujawnić faktyczne mechanizmy rządzące naturą. Jako poeta stwarza jednak świat, który z konieczności pozostaje w pewnym stopniu zafalszowaniem rzeczywistości, jej niedoskonałym podwojeniem, wybiórczym obrazem. To prawda, że jest to obraz ułatwiający poznanie rzeczywistości, a więc „filozoficzne uproszczenie” praw natury, jednak tylko w małym stopniu odpowiednie temu, jak rzeczywiście wygląda całość świata. Pojęcie całości nie mieści się w ludzkim poznaniu, wyraźnie je przekracza, stąd należy się spodziewać, że poeta stworzy swoiste „środowisko” (właściwe obrazowanie), w którym jasno i stosownie wytłumaczy dostrzegalną całość (II 522–531). Całość jest nieograniczona. Natomiast zasada *similes* pozwala uzyskać pewnego rodzaju skończoność lub porządek, który ustanawia następnie podstawy myślenia o świecie i materii. Metafora więc, podobnie jak *simulacrum* i sam język, może służyć stopniowemu zawężaniu sensów (co prowadzi do koncepcyjnego wyznaczania pojęć), ale także ich rozszerzaniu poprzez wprowadzanie nowych łączów, zakotwiczonych bądź nie, w realnym świecie. „Dostęp do światów zaistniałych w sytuacji alternatywy (*alternative worlds*) jest możliwy poprzez język” – napisał Martin. Rzeczywiście, kiedy wypowiadamy własny pogląd o świecie, używamy własnego sposobu obrazowania, tworzymy swój świat, który jest jedynie podobny do innych. Takie własne ujmowanie rzeczywistości pociąga też za sobą własny typ metaforyzowania. „Metaforyczny sens nie może istnieć sam, niezależnie od dosłownego znaczenia i językowego użycia. Związki semantyczne zarysowane w języku są zakotwiczone albo w świecie własnym osoby mówiącej, albo w nie-aktualnych (*non-actual*) światach” (Martin 2004: 139)¹⁷.

¹⁷ Tym samym Lukrecjusz wykorzystuje *simulacrum* jako narzędzie własnej narracji (*non esse probavi*; [ja] oceniam brak [tłum. K.G.]). Ale ponieważ jest pierwszym, który na

Metafora pojęciowa – próba powiązania z obrazem *simulacrum* Lukrecjusza, wprowadzenie

Z łatwością można zauważyć, jak niedaleko *de facto* znajduje się współczesna myśl i teoria metafory od założeń badawczych prezentowanych w starożytności. W oparciu o bogactwo dawnej filozofii można z pełną odpowiedzialnością pokusić się o wprowadzenie nowych łączy koncepcyjnych teorii lub nowej odsłony formułującej treść już wcześniej zdefiniowanych pojęć. I tak na przykład termin metafory można łączyć z realizowaną wokół percepcji i doświadczenia ideą ciała (głównie zmysłów). Długi szereg innych, nie mniej ciekawych „wiązań teoretycznych” poszerza współczesne myślenie o metaforze. Prezentowane tu spojrzenie kognitywno-lingwistyczne jest tego tylko jednym z przykładów.

Warto tym samym przywołać trzy podstawowe punkty, które składają się na ogólną ocenę metafory z wykorzystaniem podejścia poznawczego. René Driven zebrał je w postaci krótkich zdań, które mogą stać się podstawą do analizy metafor Lukrecjusza. Po pierwsze, rozumienie metafory jest procesem dynamicznym, który modyfikuje przed-istniejące podobieństwa zachodzące między parami *target / source domain*¹⁸. Dodatkowo jest silnie ugruntowane na doświadczeniu, wyraźnie zmysłowej formie związków człowieka ze światem¹⁹.

gruncie rzymskim próbuje nadać właściwy sens filozofii epikurejskiej, z konieczności ma przewagę nad szerszą grupą innych osób, którym jest ona całkowicie nieznaną (przynajmniej w założeniu). Jego prywatna narracja urasta do rangi metanarracji.

¹⁸ W ujęciu metafory pojęciowej wyróżnia się dwa zbiory, dwie domeny współtworzące metaforę; pierwsza to *source domain*, „sposób myślenia bardziej abstrakcyjnych pojęć” (*ways of thinking more abstract concepts*), druga to *target domain*, „bardziej konkretne lub fizyczne pojęcie, baza [do konstrukcji użytecznej metafory]” (*a more concrete or physical concept as the source*) (por. np. Zawisławska 2011: 24).

¹⁹ Wśród opinii wielu badaczy da się zauważyć przekonanie, że istnieje swoista *aptness for metaphor*, jak ją nazywa R. Driven (Mendoza Ibáñez 2005: 29), która znajduje swoje ugruntowanie w doświadczeniu, co ważne – w doświadczeniu ciała. Badacz metafory George Lakoff uważa nawet (Mendoza Ibáñez 2005: 29), że uwarunkowania fizyczne równoważą zaangażowanie umysłu w procesie powstawania konceptów i dalej – metafor. Wraca tym samym do roli i znaczenia zmysłów oraz ich instrumentalnej funkcji, która konstytuuje człowieka. Nie można bowiem odmówić słuszości tak niezaprzeczalnemu faktowi, że tylko na mocy zmysłów docierają do umysłu impulsy władne abstrahować i konceptualizować rzeczywistość. Ma to bliski związek z myślą wyrażoną przez Epikura i Lukrecjusza. Umysł jest w pełni zależny od czystego doświadczenia człowieka ze światem. Chodzi tu nade wszystko o stały związek, „mediację pomiędzy umysłem a światem w konkretnej sytuacji” (Mendoza Ibáñez 2005: 51) jako argument w teorii „redefined category” Roscha. Warto w tym miejscu wspomnieć wątpliwość, którą wyraził Epikur: „Błąd [możliwość fałszywej opinii, błędnego wnioskowania] nie powstałby nigdy, gdybyśmy nie doświadczyli w sobie innej czynności słyszącej, związanej wprawdzie ze zdolnością wyobrażeniową, ale od niej niezależnej” (*Hdt* 51; tłum. Kazimierz Leśniak). Epikur podkreśla, że źródłem wszelkiego poznania jest ciało, dopiero na tej podstawie powstaje niezależne wobec niego „zobiektywizowanie”, które może jednak przyczynić

Po drugie, rozumienie metafory może równie dobrze funkcjonować z wykluczeniem celowej próby podjęcia literalnej interpretacji przez odbiorcę. Co oznacza, że interpretujący niekoniecznie chce bądź czuje potrzebę dosłownego rozumienia metafory. Nierzadko mimowolnie rezygnuje z takiej możliwości, decydując się na dowolność lub swoistą grę interpretacyjną. Po trzecie, zarówno kontekst, jak i istota znaczenia, znaku lub słowa (*context and salience*) mają duży udział w procesie rozumienia metafory (Mendoza Ibáñez 2005: 49).

Skoro więc, jak pokazano, metafora w początkowym swoim etapie korzysta między innymi z doświadczenia, czysto zmysłowej sfery procesów, takich jak słuch, wzrok, dotyk lub powonienie²⁰, utrwalonych w ludzkim umyśle i wyrażonych na nowo w zmienionej formie i sensie dla różnego typu efektu (np. ozdoby), próba analizy metafor Lukrecjusza będzie przebiegała z uwzględnieniem też tego aspektu, nazwijmy go percepcyjno-cielesnym i dalej – umysłowym. Metafora więc, w prezentowanym tutaj ujęciu, jest to środek artystyczno-filozoficzny zbudowany na indywidualnym doświadczeniu ludzkim (przez ciało, materię), zaistniały w danym kontekście trafnych podobieństw, w określonym znaczeniu i systemie pojęć (tzw. konceptów), ograniczony kontekstem sytuacji doświadczeniowej, językową dążnością do *utilitas*²¹, a także do interpretacji odbiorcy (świadomego konceptualizacji lub, co możliwe, wręcz przeciwnie – posługującego się nieświadomą swobodną interpretacją, w swym pierwszym przynajmniej zamiarze interpretacyjnym – niedosłowną). Poza funkcją estetyczną oraz poznawczą metafora wykazuje wartość kreacyjną i modyfikującą ontologię znaczeń w postaci wyrażen (słownych, obrazowych, filozoficznych, innych), rozumianych jako rozwinięcie idei podmiotu (utożsamionego z umysłem – *ratio*) w zobiektywizowaną dla niego zależność ze światem²². Tak rozumiana metafora

się do wspomnianych wcześniej błędów wnioskowania. Giovanni Reale zaś napisał: „W każdym więc wypadku nasze przedstawienia są wywołane przez podobizny: nie są zatem czymś, co wypływa z naszego wnętrza, ale czymś, co zawsze pochodzi od obiektywnego świata zewnętrznego” (Reale 2004: 237). Nasz własny obraz powstaje w procesie zobiektywizowania, mimo że jego osią pozostaje niezmiennie ciało.

²⁰ Właściwych inicjatorów *context and salience factors*, tj. czynników umożliwiających wpływ doświadczeń ze środowiska; wśród wspomnianych zmysłów wyróżnić należy dotyk, który jest niezawodnym środkiem poznawczym.

²¹ Przez termin *utilitas* rozumieć należy jedną z funkcji, jakie myśl epikurejska przyznawała językowi. Lukrecjusz podkreśla rzymską *utilitas*: [...] *utilitas expressit nomina rerum* – „pożytek wykuł imię rzeczy” (V 1029), która wyznacza i pozwala właściwie przypisać nazwy danym rzeczom. Powtarzające się wypowiedzi, łączone w danym kontekście zdarzeń, sytuacji prowadzą do konceptualizacji czy nawet swoistej nominalizacji, w wyniku której powstaje język, narzędzie komunikacji, mające już wymiar wspólnotowy. W tym też wyraża się językowy charakter *utilitas*. Young zwraca uwagę, że dla Lukrecjusza język ma również wartość różnicującą całość rzeczywistości.

²² Dana definicja jest wersją obowiązującą dla tego artykułu i stanowi ona punkt wyjścia do rzeczywistej analizy pojęcia *simulacrum*. Brak w zaproponowanej definicji obecnych między innymi w Arystotelesowskiej *Poetyce* przenośni znaczeń, Cyceronowskiej sensowności wypowiedzi czy choćby aspektów komunikacyjnych, decydujących o formie

czyni rozdział w postrzeganiu funkcji *simulacrum*, które jako obraz z jednej strony wskazuje na podobieństwa między przedmiotami, z drugiej – symuluje i przekształca podobieństwa, przenosząc je w nową przestrzeń potencjalnych znaczeń. Tym samym zachowane zostają aspekty słowa *simulacrum*. Związane z jego etymologią łacińskie: *similis* oraz *simulo*, *simul*. Pierwszy ze wspomnianych elementów można opisać przy pomocy teorii metafory pojęciowej.

Simulacrum w funkcji metafory pojęciowej (*conceptual metaphor*)

Metafory w poemacie Lukrecjusza służą poetycko-językowej warstwie utworu oraz zawierają elementy poznawcze (Garani 2007: 151) i jak podaje Myrto Garani, wszystkie one uczestniczą w grze stanowiącej „a whole set of mutually complementary live metaphors” (Garani 2007: 153). Lukrecjusz poeta inicjuje więc niejako grę (*keeps in play*), którą opiera na elementach wyrażonych metaforycznie. Gra ta, co oczywiste, nie wykracza poza swoje zasady i granice ruchu (przeñośni), jest „komplementarnie” spójna, przez co poznawczo pewna. To charakter dydaktycznego eposu wymógł na poecie taką technikę pisarską (Gale 2007: 61). Podstawą gry, jeśli trzymać się tej terminologii, są atomy oraz próżnia, całość materii, która w ramach praw przyrody organizuje świat. Ponieważ jednak ich odrębność i różnorodność (np. I 599–634), szczególnie widoczna w momencie bezwarunkowej „selekcji”²³, to jest w procesie tworzenia się konstruktów, ujawnia w pewien sposób niemożność wytyczenia spójnych logicznie miar *similes*²⁴, zachodzi potrzeba ufundowania nowej kategorii do opisu już nie tyle jawnych podobieństw, ile właśnie pozornych różnic. Tak więc: „Ostatecznie Lukrecjusz zmierza do ujawnienia kompletnej materialnej struktury na pozór niepodobnych sobie atomowych cząsteczek, by w końcu uchwycić niezauważalne rzeczywisto-

metafory, głównie przez wzgląd na jej odbiorcę, tj. słuchacza. Inspiracją dla wielu uwag i pomysłów zawartych w tekście stała się dla mnie książka Magdaleny Zawisławskiej *Metafora w języku nauki*.

²³ „Selekcja”, najczęściej kojarzona z ewolucjonistycznym pojęciem selekcji naturalnej, może znaleźć tu po części zastosowanie. Jakkolwiek Lukrecjusz daleki byłby od myślenia Darwina – dowodem na to chociażby wersy V księgi, w której trudno ostatecznie wyróżnić charakter i właściwość zachodzących w świecie zmian (spór między progresywiściami a prymitywiściami) – to jednak zakładał istnienie *utilitas* w życiu społecznym oraz *intus vitalis motus* (II 717), który przydziela na mocy praw natury właściwy konstruktowi ruch życia, ożywia.

²⁴ *Similes partes* (I 605) to kluczowa dla procesów zapełniania natury świata materia (*agmine condenseo naturam corporis explent*, „wypełniają po porządku gęstym szeregiem naturę ciała”). Podobieństwo jest jedną z pierwszych *ratio*, które umożliwiają ustanowienie (*constare*) świata (każdego).

ści w bardziej uniwersalny sposób” (Garani 2007: 155). Ten uniwersalny sposób nazywa Garani metaforą.

Następnie podstawy swojej metafory, czyli atom i próżnię, wzbogaca Lukrecjusz o swoistą dla nich właściwość, mianowicie ruch²⁵, który zachodzi między nimi i, co zrozumiale, odpowiadające temu obrazy, formy wyobrażenia (West 1969: 17). W ten sposób łączy poeta wiedzę o obserwowanych w świecie elementach (co należy rozumieć jako kontekst) z własnym zbudowanym na ich bazie poetyckim stylem interpretacji. Czyniąc obraz, stara się jak najwierniej oddać charakter zjawiska, które zamierza opisać. Jako świadomy autor podporządkowuje wyrażany przez siebie obraz funkcji, jaką ma spełniać. Obraz nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, ma ją także tłumaczyć poprzez najdrobniejszy opis szczegółu (West 1969: 15). Pozostaje w relacji ze światem i staje się jego główną wykładnią, przez co można go utożsamiać z filozoficznym konceptem, bliskim takimemu, jaki później wykorzystuje metafora, konkretnie metafora pojęciowa²⁶.

Tak więc w ramach (dosłownie) obrazu dokonuje się „zdwojenie” rzeczywistości (chodzi o wartość mimetyczną sztuki w ogóle), nowe jej ujęcie, ograniczane najczęściej ideą konceptu, skrajnie – nawet symbolu²⁷. W ten sposób możliwe jest powstanie metafory. Metafora pojęciowa bazuje na doświadczeniu i wyraża kierunek myślenia (*ways of thinking*, a nie *ways of talking*) od konceptu bardziej konkretnego do idei abstrakcyjnej (Kövecses 2010: 7) dzięki dostrze-

²⁵ Warto zacytować kognitywną analizę znaczenia ruchu: „Pojęcie ruchu abstrakcyjnego odgrywa istotną rolę w opisie języka, między innymi ze względu na mnogość w językach metafor przestrzennych z tzw. czasownikami ruchu. [...] Pojęcie ruchu wiąże się oczywiście z pojęciem odległości, które w przypadkach najbardziej prototypowych również dotyczy przestrzeni fizycznej. Ono także rozszerza się na przestrzenie pojęciowe, dając początek licznym metaforom” (Tabakowska 1995: 37).

²⁶ Według Elżbiety Tabakowskiej metafora pojęciowa to: „schematyczna metafora, [która] realizuje się w postaci wielu szczegółowych obrazów (np. »dobre słowo otwiera ludzkie serca«), zwanych metaforami obrazowymi lub metaforami jednorazowego użycia” (Tabakowska 1995: 49).

²⁷ Dzieje się tak, gdy koncept można interpretować dwustopniowo, tzn. gdy dane przedstawienie posiada nową, ukrytą i zaszyfrowaną semantycznie treść, która może zdominować sens literalny. W niektórych komentarzach do DRN Lukrecjusza spotkać się można z próbą przyrównania kosmosu Lukrecjusza do ram symbolu (zob. np. Hermann 2007: 132), co znaczyłoby, że zbudowany na opisie świata koncept kosmosu (świata w całości i harmonii) miałby inną właściwość interpretacyjną niż ta dosłowna. Według Herberta Musurilla (por. Hermann 2007: 132) chodziłoby w nim o „pokazanie miejsca i znaczenia człowieka w świecie”. Symbol jest już kategorią ogólną, obejmuje wszystkie wypadki, znaki języka mu przypisane; sam staje się znakiem drugiego rzędu, naddaną wartością znakową. Tym samym symbol traci niejako metaforyczną właściwość predykcji, słowa w procesie komunikacji, jest związany z przedmiotem, a nie ze słowem (zob. Dobrzyńska 2006: 396–401): „Związek między metaforą a sferą znaków symbolicznych bądź alegorycznych jest [...] oczywisty. Metafora nie tylko korzysta z konotacji znaków przefiltrowanych w procesie symbolizacji i alegoryzacji, lecz także sama przygotowuje niejako surowiec na symbol”.

galnym podobieństwom oraz systemowym zbieżnościom semantycznym (*systematic correspondances*)²⁸. Proces ten określają kognitywiści słowem *mapping*²⁹ i podkreślają, że nie jest on możliwy (w większości przypadków) w momencie, gdy „zbieżności zachodzą i dotyczą rzeczywistego czasu lub właśnie przeżywanego”. Znaczy to, że koncept nie jest zwykłą impresją ani nieopracowaną intelektualnie emocją, musi mieć umocowanie w kulturowej pamięci i w percepcji³⁰ jednostek. Wśród funkcji przypisanych metaforze pojęciowej znajdują się poznawcze aspekty: strukturalne, ontologiczne oraz orientujące (*structural, ontological, orientational*; Kövecses 2010: 37). Pierwszy odpowiada zestawowi domen konceptów wyjaśniający-wyjaśniany (*source domain / target domain*)³¹, drugi czyni rzeczą bytującą abstrakcją przy udziale cech przedmiotu wyjaśniającego, ostatni to uszeregowanie konceptów i określenie siły natężenia oraz zakresu znaczeń, jakie inicjują w procesie poznawczym metafory. Do konceptów wyjaśniających (*denominators*) należą między innymi określenia: droga, podróż, wojna, opakowanie, zawartość (pojemność, *containment*) lub jedzenie

²⁸ Według Langackera „istotą metafory w ujęciu kognitywnym jest zdolność umysłu ludzkiego do dostrzegania zbieżności semantycznych między elementami odmiennych struktur pojęciowych” (Tabakowska 1995: 69). Zbieżności semantyczne uczestniczą także w procesie powstawania konstrukcji. Do opisu tego zjawiska wykorzystał Langacker metaforę folii i rzutnika pisma: „Wyobraźmy sobie, że każdy składnik konstrukcji został narysowany na osobnej folii. Każdy ma swoją treść pojęciową i swoje obrazowanie – profil, perspektywę *etc.* Następnie wszystkie folie nakładamy na siebie tak, aby pojedyncze elementy dokładnie się ze sobą pokrywały. [...] Wreszcie oglądamy na ekranie powstały w ten sposób obraz konstrukcji, zintegrowany obraz złożony z obrazów przedstawionych na osobnych foliach. Najwyraźniej widzimy tę folię, która znalazła się na samym wierzchu, i to ona właśnie określa profil całości powstałej struktury” (Tabakowska 1995: 96). Obrazowość tej metafory jest zaskakująco bliska roli, jaką odgrywają w DRN *simulacra*.

²⁹ *Mapping*, czyli rzutowanie metaforyczne, to odwzorowanie struktury domeny źródłowej w domenie docelowej. W poemacie DRN podobny proces obserwujemy w momencie, gdy utworzone za pomocą *vestigia* w umyśle *notitiae* wpływają na odbiór bodźców, w tym *simulacra*. *Ratio vestigia monstrat* – „Rozum ukazuje ślady” (V 1447).

³⁰ Należy również zauważyć, że „wszelka percepcja jest z konieczności procesem wybiórczym: z jednej strony pole widzenia zawężają fizyczne możliwości naszych zmysłów, z drugiej – nasze psychiczne nastawienie” (Tabakowska 1995: 41).

³¹ Podział na domeny docelową (*target domain*) i źródłową (*source domain*) opisywał między innymi Langacker. Są one przykładem domen pojęciowych, czyli struktur poznawczych, które motywują znaczenia związanych z nimi wyrażen językowych. Domena kognitywna to „rodzaj doświadczenia, proste złożenie, cały złożony system wiedzy, czasem doświadczenie zmysłowe” (por. Zawilska 2011: 24). Odpowiednikiem domeny kognitywnej jest pojęcie ramy (*frame*). Na jego podstawie „znaczenie wyrazów, fraz, konstrukcji gramatycznych i składniowych bazuje na uschematyzowanych zjawiskach; [...] rama interpretacyjna jako system pojęć związanych ze sobą” (Zawilska 2011: 24). Cytowane „uschematyzowane zjawiska” są możliwe za pośrednictwem *simulacra*. Obraz *simulacrum* odwołuje do całej struktury, w której występuje (por. znaczenie kontekstu w tym artykule).

(Kövecses 2010: 4). W DRN szczególne znaczenie zyskuje koncept *container*, który dodatkowo Garani określa jako *the concept of the atomic container*. Blisko niego znajduje się również *the concept of void* oraz pojęcie *mixture*: nie mniej ważny jest koncept drogi (V 102–103) – *via qua munita fidei proxima fert humanum in pectus templaque mentis* („którędy wiedzie najpewniejsza i najbliższa droga do ludzkiej piersi i do przybytków umysłu”).

Wszystkie wskazane elementy wyjaśniające (*source domain*) tworzą tak zwaną *technical metaphor*³². Garani proponuje następującą ich klasyfikację: „1) zestawienie podstawowych elementów, 2) uzupełnienie lub opróżnienie przestrzeni atomowych, 3) upływ wody, 4) wyciskanie gąbki” (Garani 2007: 153); następnie przytacza wiele fragmentów z dzieła Lukrecjusza i dość bogato argumentuje każdy ze wskazanych konceptów. Dla przykładu można podać opis magnezu przyciągającego żelazo (VI 910–911). Poeta rzymski tłumaczy to zjawisko w następujący sposób: w pustą przestrzeń zostaje wyrzucony szereg małych haczyków, które uderzając o powietrze i atomy żelaza, zaczepiają się o nie (*supter adhaerens*) i przyciągają (*vis vincla noscit*) metal. Inny przykład to odzwierciedlenie procesu rozpadu (*decomposition*) konstruktywów w przyrodzie. Za pomocą obrazu ubywającej wody oraz upływu fal (*flowing*) Lukrecjusz próbuje scharakteryzować między innymi naturę życia i śmierci, a także odbicie w lustrze (Garani 2007: 196–197). Czasownik, jakim w tym przypadku się posługuje, to *effluere*, któremu nadano „nowe, abstrakcyjne znaczenie”. Warto jeszcze raz powtórzyć za Garanim: „Lukrecjusz, jak się wydaje, wykorzystuje je [metafory] w bardziej uporządkowany sposób, w ten sposób próbuje uchwycić i przedstawić niewidzialną jednorodność wszechświata” (Garani 2007: 165).

Jednocześnie całość proponowanych przez Lukrecjusza metafor odpowiada trzem funkcjom: strukturalnej, ontologicznej i orientującej. Metafory DRN umożliwiają i dążą do strukturalnego, ewentualnie modelowego ujęcia świata, czynią abstrakcyjną przestrzeń (atomów i próżni) jawnie bytującą, tym samym nadają jej właściwy charakter i znaczenie, co optymalizuje „działanie orientujące” *mapping*. Skoro więc metafora uogólnia „konceptyjne” spojrzenie na rzeczywistość, strukturyzuje i orientuje względem wytycznych umysłu, na przykład z uwagi na dostrzegalne analogie, głębszą refleksję nad konceptem, należy się zastanowić, co bezpośrednio decyduje o charakterze bodźców płynących

³² Sens tego wyrażenia odpowiada ściśle zaproponowanej między innymi przez Snella technicznej metaforze, którą kojarzono z postacią Empedoklesa. W istocie bowiem poeta grecki jest fundatorem nowego myślenia o metaforze, tego, które pośrednio doprowadziło do kognitywnych interpretacji poświęconych zjawisku metafory. Garani podsumował tę wiedzę i poparł doskonałym materiałem badawczym. Do technicznego, a więc powtarzalnego typu wyrażenia metaforycznego, którego celem było najdokładniejsze ujęcie procesu fizycznego (obecne u Empedoklesa), dodał Garani myśl konceptu, logicznego (w umyśle *logos*) zamknięcia opisu metaforycznego. Wprowadził tym samym wyższy porządek konceptu, co znajduje w pełni metodologiczne uzasadnienie, jeśli chodzi o poezję Lukrecjusza.

z rzeczywistości, co inicjuje i w pierwszej kolejności strukturyzuje doświadczenie świata. Czy można spodziewać się, że szukana odznacza się jakimś rodzajem aktywności, czy może wręcz przeciwnie – jest tylko biernym medium na drodze trafnej analogii, w konsekwencji metafory poznawczej? Lukrecjusz za swoim mistrzem Epikurem nie pomijał w tym miejscu sił poznawczych zmysłów, czynił tylko zastrzeżenie, że istnieje jeszcze swoisty „przed-etap formatujący” (czysto indukcyjne poznanie u Platona; zob. np. Diogenes Laertios III 33; X 31), transformujący czystą treść informacji z zewnątrz, spoza mnie. Stawiane wyżej pytania należy odnieść do pojęcia *simulacrum* z poematu DRN.

Simulacra są w DRN odpowiedzialne między innymi za zmysł wzroku, są bazowym elementem w procesie postrzegania. Ich działanie skorelowane jest z pracą umysłu (IV 45–268), tym samym myśl (*mens*) zależy od obrazu, jaki podsuwa nam *simulacrum* (Korpanty 1991: 107). Należy dalej wnioskować, że zależność ta jest dwukierunkowa, *simulacra* mogą w pewien sposób zależeć od umysłu, przez fakt tego, że zmysły łączą się z myślą. Józef Korpanty na przykład nazywa myśl siódmym zmysłem. Skoncentrowany na danym obrazie umysł wyróżnia dla siebie tylko małą cząstkę napływających ku niemu informacji kodowanych w postaci innych *simulacra*. Ewentualne mylne odczytanie obrazu zawiera się w fałszywej opinii (*προσδοξαζόμενοι*)³³, jaką wydaje umysł (*Hdt* 50). Tym samym więc umysł nigdy niczego „nie wymyśla”, może jedynie dane obrazy zestawić z uprzednio już utwierdzonymi w umyśle *notitiae* i dzięki temu wnioskować o przedmiocie, którego obraz dostrzega zmysłami. Może również pozostawać w stanie oczekiwania, wykazywać się nadmierną czujnością, tak zwaną *l'attention* (Salem 1990: 184)³⁴. Wówczas to zachowane zostają *in mente viae patentes* (IV 976). Umysł rozciąga swoje schematy poznawcze i próbuje według ich wskazań dopisać sobie informację, którą przesyła mu obraz. Czasem ją pomija, najczęściej w ogóle nie zauważa (z uwagi na niezwykłą prędkość *simulacrum*). Chociaż więc nie można zanegować znaczenia umysłu w procesie postrzegania i strukturyzowania informacji spoza, wydaje się, że jego rola jest mocno ograniczona. Jest bowiem umysł pod całkowitym wpływem zmysłów (por. Diogenes Laertios X 32), własnych osądów i obrazów *simulacra*. Dodatkowo stale oscyluje między kręgiem rzeczy jawnych a wątpliwych (IV 467–468). Ma przy tym trudność z ich właściwym rozróżnieniem (dosł. odcięciem – *secernere*). Bliżej prawdy o świecie są *notitiae*, gdyż czerpią bezpośrednio ze zmysłów: *Invenies primis ab sensibus esse creatam notitiam veri*; „Dojdiesz do tego, że znajomość prawdy wywodzi się w pierwszym rzędzie od zmysłów” (IV 478–479). Jednak właściwe uporządkowanie informacji jest już w samym *simulacrum*, jest w obrazie, pod którym kryją się odpowiednie wyrzuty atomów.

³³ U Lukrecjusza wyraża to określenie *opinatus animi* (IV 465).

³⁴ „Czujność jest przede wszystkim jakimś oczekiwaniem i porywającym skupieniem (*crystallisation*), skutkiem pośpiechu, zbytniego przeczulenia na jeden wyjątkowy przedmiot” (Salem 1990: 184).

Zachowują one formę i kształt przedmiotu, z którego wzięły wzór, są do niego podobne (IV 52–53). Powielają więc *foedera naturae*, granice, które krystalizują dokładne miejsca limitów, gatunków itp. (por. Garani 2007: 178)³⁵. Pojęcie *foedus* tłumaczy Lukrecjusz jako odpowiednik Empedoklesowego ὄρκος, przysięgi, a w utworze DRN znajduje trzy możliwe rozwinięcia: może być rozumiany jako polityczny sojusz, pakt, abstrakcyjna siła-prawo natury oraz fizyczne wiązanie między elementami materii. *Simulacra* odpowiadają przede wszystkim trzeciej z proponowanych interpretacji. Znaleźć w nich można zasadę podobieństwa *similes*³⁶, która sprawia, że obraz nie traci w pełni swojej właściwości, trzyma się wyznaczonej przez *foedera* linii uwarunkowań natury. Jak podaje Garani: „Z uwzględnieniem tych samych linii, przy użyciu obrazowania naśladowującego ruch splatania Lukrecjusz opisuje wiązania atomowe w nawet bardziej technicznym kontekście” (Garani 2007: 177).

Lukrecjusz upatruje istoty przedmiotu nie w samych atomach, ale właśnie w ich łączeniach, w nadbudowanych przez obraz formach *coniuncta*³⁷. *Simulacra* z kolei są przedłużeniem tych złożeń, ugruntowaniem ich kontekstu, na początku jeszcze w nawiązaniu do przedmiotu, z którego wzięły początek, z czasem jednak (tzn. po wygaśnięciu źródła, z którego rejestrowano dopływ, *flux* atomów) z wykorzystaniem już jedynie konwencji, którą nazywa Garani „odpowiadającą sobie reprezentacją” (*the self-referential representation*). I chociaż tak, jak pokazuje to Garani, może dojść do formalnego rozpadu, *aseparation*,

³⁵ Chociaż *simulacra* mają swoją wewnętrzną zdolność kreacyjną, to nie gubią, przynajmniej początkowo, swoich trwałych związków z przedmiotem, któremu były podporządkowane ich atomy. W dalszych fragmentach czwartej księgi DRN pojawiają się zarzuty, które formułuje Lukrecjusz na temat dowolności i ulotności łączeń, które zachodzą między samymi obrazami, już po odpowiednio przebytym dystansie (IV 196–198), z dala od kiedyś wiążącego je przedmiotu. Przyrówna wtedy poeta ten proces złożeń do cienkich nitki pajęczyny i delikatnych blaszek złota: *ut aranea bratteaque auri* (IV 727). *Simulacra* jednak, pomimo swojej ulotności i nietrwalej budowy, zachowują „kontekst” atomów: *sunt igitur iam formarum vestigia certa, quae volgo volitant subtili praedita filo, nec singillatim possunt secreta videri* – „Są więc już wyraźne poszlaki postaci, co wszędzie latają w swych nikłych rozmiarach i nie dają się dostrzec w pojedynczym odosobnieniu” (IV 87–89), a także: [...] *res multae mittunt in rebus apertis corpora, partim diffusa solute, robora [...] et partim contexta magis condensaque* – „skoro wiele rzeczy z widzialnego świata wysyła ciała, częścią w wolnym rozproszeniu, [...] częścią [zaś] w stanie bardziej splecionym i gęstym” (IV 54–57).

³⁶ Chodzi tu przede wszystkim o etymologię słowa *simulacrum*. Co się zaś tyczy wartości podobieństwa w pracach o metaforze, to przyjmuje się, że jest ono raczej wyznacznikiem wyrażenia dosłownego (dane przedmioty są podobne pod pewnym względem). John R. Searle uważa jednak, że każda wypowiedź metaforyczna tłumaczy się „z pomocą wyrażań dosłownych”. Całość wypowiedzi zależy jedynie od intencji nadawcy (Zawisławska 2011: 19).

³⁷ *Coniuncta* to Lukrecjuszowe tłumaczenie epikurejskich *ἀῖδια συμβεβηκότα* lub *παρakoλoυθoύvta*, a więc właściwych dodatków atomów, bez których samo ciało, przedmiot nie mógłby istnieć.

a nawet do całkowitego rozkładu słów³⁸, niemożliwe jest jednak wymazać obraz, który został zbudowany na danym znaczeniu. Jego reprezentacja razem z innymi, pozostałymi obrazami rzeczywistości staje się „integralną częścią kosmicznego ładu” (Garani 2007: 182). Zasada *coniunctum* obowiązuje także w innej przestrzeni, a więc w przestrzeni obrazu, poezji, sztuki, w granicach której mieści się również metafora.

Nie jest jednak tak, by obraz miał pozostać niezmienny. Jak nasza wiedza, a przy tym i same *notitiae* nie są statyczne, tak obraz, który dochodzi do naszych zmysłów, jest stale na nowo strukturyzowany i „gruntowany”. Posługując się obrazem, człowiek również nim manipuluje, uwzględnia swoje położenie wobec jego cech i próbuje je tłumaczyć. Obraz przestaje być osobną jednostką w przestrzeni, poza własną *internal logic or structure* (Mendoza Ibáñez 2005: 241) podlega szerszym procesom determinującym ludzkie poznanie. Można więc go przyrównać do figury *image schema*³⁹. Na jej podstawie powstaje ciąg obrazów (również mentalnych), które łączą zmysły z umysłem. Ciąg zwany *schema*⁴⁰ wyznacza kierunek interpretacji, pozwala dostrzec ruch przedmiotu, wyodrębnić grupę obrazów i stara się ją ujednoczyć (*homogenous mass*), imputuje, a zarazem redukuje ich sensy, doszukując się znaczących podobieństw (*meaningful resemblances*) (Mendoza Ibáñez 2005: 253). Może również wzbogacać sensy obrazu, jeśli jego odbiorca uzna, że brak w ciągu logicznego domknięcia, które powinno

³⁸ W tekście Lukrecjusza pojawia się na przykład tmeza: *seque gregari* (I 452), która zmienia ustawienie, fizyczne położenia liter, ale nie wyklucza sensu, czyli właściwego charakteru *simulacrum*, które staje się naturalnym, samoreferencyjnym środkiem w poznaniu znaczenia słowa *segregari*.

³⁹ Współcześnie *image schema* jest uznawany za przedjęzykową strukturę ludzkiego doświadczenia, która inicjuje proces zawiązania się *conceptual metaphor*, metafory poznawczej. Pozwala także wyznaczyć i uwydatnić struktury *mapping*, gdyż na jego podstawie dochodzi do wytyczenia w czasie i przestrzeni doświadczeń, a następnie ich (głównie wizualnych) uszeregowania.

⁴⁰ Ciekawe jest użycie słowa *schema*, które pojawia się u Arystotelesa, natomiast u Epikura odpowiada mu słowo *τύπος*. W obu wypadkach dotyczy ono słownictwa związanego z fizyką i charakterem atomu. Przez słowo *schema* tłumaczył Arystoteles jedną z właściwości atomu, jaką był u Demokryta pierwotnie *ῥύθμος*. Obok *μορφή*, które w fizyce Arystotelesowskiej oznaczało formę atomu, jego figurę, *σχῆμα* wyznaczało jego kontur, zarys (zob. Wismann 2010: 8). Tymczasem *σχῆμα* miał rozumieć Demokryt jako przestrzeń, w której rozgrywa się ruch, drżenie atomu (Wismann 2010: 90), inaczej więc niż Arystoteles. Dalej u Epikura pojawia się zbliżone w znaczeniu pojęcie *τύπος* (*Hdt* 35); w tłumaczeniu francuskim *σχῆμα*. Są to tak zwane elementy bazowe; w momencie, gdy biegły w sztuce filozof, epikurejczyk osiągnął już dostateczną wiedzę o prawach natury, doświadczył i zaobserwował zjawiska, które ją współtworzą, rozpoznał więc jej całość, zachodzi potrzeba wypracowania spójnej wizji całości, bez dalszego skupiania się na mało znaczących szczegółach, oraz czegoś, co można by oznaczyć kategorią *mirum*. Tym właśnie jest *τύπος*. Utrwalone z jego pomocą obrazy epikurejczyk zapamiętuje i ujednocza w już wcześniej określonym kierunku interpretacji (Lukrecjusz np. nazywa *aequi flexus*; IV 323) po to, by w dalszym procesie poznawczym nie doszło do pomieszania lub błędnego rozpoznania obrazów.

prowadzić do pełni wypracowania konceptu. Istnieją trzy typy *schema images*: przez ujawnienie konceptualnych zależności, przez logiczny ciąg oraz wzbogacenie. Wymienione cechy odpowiadają funkcjom metafory pojęciowej. Ujawnione zależności są równoznaczne z nałożeniem się na siebie dwóch *domains* znaczeń, logiczny ciąg organizuje doświadczenie, czyli obrazy, które odbierają zmysły, wzbogaceniu zaś ulega przestrzeń *notitiae*. Powstaje koncept, który poza swoją pełną, ostateczną wykładnią sensu (głównie filozoficznego, ale też naukowego i innych) podporządkowuje sobie również źródło, na którym buduje fundament własnego pojęcia. Włącza tym samym w swoją strukturę odpowiedź na pytanie: „dlaczego i skąd?”. Doświadczenie, które doprowadziło do danych wniosków, zawęża [koncept] do sfery myślenia, konkretnie do przestrzeni *ratio*.

Simulacrum zdaje się doskonale odpowiadać tego typu działaniu. Metafora pojęciowa zestawia początkowo doświadczane przeżycia, szuka trafnych analogii dla lepszego uwydatnienia abstrakcyjnych pojęć. *Simulacrum* podobnie, z tą tylko różnicą, że daje sobą obraz przedmiotu, czyli prawdziwej rzeczywistości. Poprzez nadanie właściwego kodu, to jest obrazu, rzeczywistość zyskuje logiczne wytłumaczenie, o którym przesądza ostatecznie *ratio*. Wobec tego sama rzeczywistość zostaje niejako wzbogacona, na pewno zaś zdwojona, przez obraz, który jej odpowiada. Obraz ten ma tę zaletę, że nie wzbudza już u odbiorcy lęku (jaki może na przykład wywołać ogrom doświadczanej bezpośrednio natury i moc przyrody). Eliminuje bowiem skrajności, mediuje, „oblaskawia” naturę, zarazem nie prowadząc do fałszywych uproszczeń. Obraz może bowiem ujednoczyć percepcję danego zjawiska, ale z pewnością nie prowadzi do jej zawężenia (jedynie do skróconej interpretacji) i mylnej redukcji. *Simulacrum* jako delikatny element rzeczywistości nie posiada znamion na przykład władczego idola czy ikony⁴¹. W samym DRN nie ma w ogóle miejsca na determinizm, siłą jest

⁴¹ Mimo że w pewien sposób o całym świecie wyrokuje jego obraz, a więc – wydawałoby się – potężne *simulacrum*, obraz ten nie zmienia się w totalitarny układ jednoznacznej interpretacji, mający na celu manipulowanie zmysłami. Wręcz przeciwnie – obraz delikatnie dotyka źrenic oka i niepostrzeżenie wnika w jego wnętrze: *et quasi perterget pupillas atque ita transit* (IV 249–250). Słowo *pertergo* znaczy: dobrze wycierać lub lekko dotykać; całość fragmentu należałoby przetłumaczyć: „i jakby delikatnie muska źrenicę, w ten sposób wnika”. Jedyne, co może w jakiś sposób zastanawiać i niepokoić obserwującego rzeczywistość myśliciela, to niezwykła prędkość, jaką osiągają *simulacra*: *de corpore rerum dereptae volitant ultroque citroque per auras* – „zdarte z powierzchni rzeczy, latają tu to, to tam przez powiewy” (IV 31–32); *sponte sua volitant aeterno percita motu* – „latają z własną mocą, gnane odwiecznym ruchem” [tłum. K.G.] (IV 27). Same w sobie są jednak neutralne. Dodatkowo pragnę zwrócić uwagę, jak współcześnie, z wykorzystaniem narzędzi kognitywnych, definiuje się ikoniczność (*iconicity*). Jest to „bezpośrednie podobieństwo między strukturą pojęciową i formą wyrażenia językowego” (Tabakowska 1995: 78). A więc daleko ikonie do funkcji, jaką pełni *simulacrum*, które jest obrazem powstającym w wyniku postrzegania wzrokowego. Ikoniczność sprawia, że ustala się linearny charakter języka, a więc stan ugruntowany i narzucony konwencją.

natura⁴², z którą *simulacrum* współgra, a nie jej przeczy. Tak więc *simulacrum* wyznacza jedynie ścieżkę poznania. Równie skuteczną jak metafora pojęciowa.

W podobny sposób pisze o tym procesie Epikur w *Hdt* 46. Nie ma przeszkód, a więc nie jest niemożliwe, by wyrzuty atomów właśnie w postaci *simulacrum* nie zachowały porządku i charakteru, jaki był im właściwy, gdy znajdowały się jeszcze w danym przedmiocie. *Εἰδῶλα*, jak je nazywa Epikur, powielają formę i wewnętrzną rytmiczność atomów przynależnych dawniej przedmiotowi. Ich spójny ciąg nazywa słowem *typos*. Natomiast pogrupowana wielość *εἰδῶλα* sprawia, że są one widoczne dla umysłów. Tym samym *τύπος* określa Epikur także obraz mentalny, a więc podległy zmysłom i utrwalony w umyśle pod postacią *πρόληψις* (Morel 2011: 7–9). Filozof zwraca więc uwagę na fakt, że myśl odnajduje swoje źródło w materii, doświadczeniu, jest z nimi nierozłączna oraz że jest po części ustrukturyzowanym obrazem. Jej efektywny wymiar zależy od tego, czy ciąg następujących po sobie atomów nie spotka na swojej drodze żadnej fizycznej przeszkody, a także jak duża odległość dzieli początki myśli od samego umysłu (*Hdt* 46). Jakość myśli, a przy tym i konceptu, leży więc w strukturze *simulacrum* i próżni, która umożliwia jego ruch i szerszą orientację w procesie myślowym. Ponownie w tym ujęciu *simulacrum* przejmuje rolę metafory. Dwie domeny, świata i doświadczenia oraz abstrahowanych idei, łączy obraz *simulacrum*.

W istocie *simulacrum* można więc odnaleźć następujące ważne cechy. Jest obrazem o wewnętrznej strukturze, *medium* między dwiema sferami: natury i ludzkiego umysłu, oraz środkiem pozwalającym zachować właściwy kontekst poznania⁴³. Ta ostatnia własność umożliwia wyodrębnienie danego strumienia *simulacra* i następnie jego związanie z myślą, z poznaniem, które zachodzi w umyśle. Mówiąc o kontekście, mamy zazwyczaj na myśli środowisko, które stanowi tło danego zdarzenia. Nie inaczej tutaj. *Simulacra* przemierzają przestrzeń próżni (wraz z innymi ciałami), która jest dla nich faktycznym kontekstem. To prawda, że nieokreślonym i zmiennym (z uwagi na ruch atomów), w dalszej jednak per-

⁴² Na każdym kroku Lukrecjusz stara się podkreślić swego rodzaju „dowolność”, która jest zasadą trwania świata. *Clinamen* jako źródło wolności atomu „organizuje” rzeczywistość na stosunkowo małej powierzchni, tracąc niejako znaczenie w szerszym wymiarze samej *rerum natura* (I 628–634). Dopiero na tym etapie, etapie natury, pojawia się nowa definicja ruchu, czynnego, wbrew stanowisku deterministycznemu. Ruchem tym zarządza *natura creatrix*. Jej działanie pokrywa się z obserwowaną w rzeczywistości zasadą zmienności i powtarzalności, a także, o czym wspomina Lukrecjusz, z „prawami czasu” (V 56–61). Taki jest bieg świata; iluzoryczna trwałość, stale przerywana dwoma skrajnymi momentami (narodziny i śmierć), doświadczanymi, co ważne, przez każdą (bez wyjątku) żywą istotę, *mortalia saecla*. Nie jest to jednak postawa deterministyczna.

⁴³ Kontekst jest zasadą poznania prawdy: *verum positura discrepitant res*. Według Ewy M. Thury kontekst buduje w poemacie DRN także między innymi „jakby formularny styl” (*quasi-formulaic style*), powtarzane frazy ugruntowują bowiem bazę tekstu, w efekcie stają się pewnym kontekstem dla pozostałych zdań „pustych z uwagi na brak jakichś większych znaczeń i wartości” (Thury 1987).

spektywie stałym (nieograniczona niczym powszechność atomów i próżni jest niezaprzeczalna). Widzieć we właściwym kontekście znaczy dostrzegać pewną wartość i jakość. Chodzi więc o to, by znajdujący się w próżni obraz odnalazł swoje właściwe znaczenie, przedstawił się zmysłom w kontekście zgodnym z faktem. Kontekst zaś ma ułatwić jego percepcję oraz poznanie⁴⁴.

Jak podaje Elżbieta Tabakowska: „znaczenie to [...] nie tylko określony układ treści pojęciowych (definiowany jako punkt dostępu do sieci), ale i określony sposób przedstawienia tych treści przez mówiącego” (Tabakowska 1995: 56). Okazuje się, że kontekst jest niezwykle ważny, „ogólna charakterystyka zależy w sposób decydujący od kontekstu”. Zachowując więc konwencjonalne obrazowanie (*conventional imagery*) i wewnętrzną treść obrazu, człowiek jest w stanie poznać w niemalże nienaruszony sposób istotę rzeczywistości, którą przekazują mu *simulacra*. Ostatecznym punktem tego procesu jest trafna konceptualizacja. Przeszkodą jednakże może się okazać nadmierny konstruktywizm, który jest właściwością ludzkiego umysłu. Dobierane przez niego kryteria postrzegania odbierają możliwość uzyskania tak zwanej obiektywnej prawdy. Umysł „musi wprawdzie skorzystać z takich możliwości, jakie ofiaruje mu jego język, ale w ramach tych możliwości sam wybiera sposób obrazowania” (Tabakowska 1995: 57). To dlatego z taką nieufnością wypowiadał się Lukrecjusz o umyśle, szczególnie w trakcie snu (IV 1059–1060). Prawdy szukał w zmysłach; zmysły to dla poety *fides prima* (I 423–424; IV 505). Warto jednak pamiętać, że wyrażona za pomocą poematu, wydawałoby się, bezwzględna prawda o świecie podlega mimo wszystko konwencji. Rola poety, którą wybrał dla siebie Lukrecjusz, nie jest wolna od opisanej wyżej konwencjonalności obrazowania. Tabakowska podkreśla, że bez źródłowych konwencji i uwarunkowań w obrębie samego języka nie byłaby możliwa jakakolwiek zdolność kreacyjna (Tabakowska 1995: 58), również poetycka. Implikuje to jeszcze inny sposób opisu *simulacrum*, tym razem będzie to przykład metafory oglądu (*metaphor viewing*)⁴⁵. Oznacza to, że Lukrecjusz stwarza obrazy, które następnie układa w scalony ogląd świata. Przy czym chodzi o jego własny model sieciowy kategorii, zbudowany na podstawie postrzeżeń. Kontekst, który wyraża, jest jego własnym kontekstem postrzegania i twórczości poetyckiej w ogóle. Ponieważ kontekst to nade wszystko pojęcie z dziedziny literaturoznawstwa i lingwistyki oraz odnosi się do bliskości wyrazów, które wynikają z określonego zestawienia językowego, można również potraktować *simulacrum* jako słowny obraz zaistniały w obrębie systemu językowego. Okazałoby się wówczas,

⁴⁴ „Całościowe zrozumienie przychodzi dopiero w wyniku znajomości szerszego kontekstu oraz wiedzy o świecie, które struktura złożona zawiera jedynie w sposób pośredni” (Tabakowska 1995: 95).

⁴⁵ Tabakowska wyjaśnia: „jest to metafora pojęciowa, dla której punktem wyjścia jest najbardziej typowy rodzaj percepcji: postrzeganie wzrokowe” (Tabakowska: 59). Badaczka wskazuje tym samym na naturalną analogię między postrzeganiem a konceptualizacją. Ponownie należy dodać: *simulacrum* inicjuje i umożliwia tę analogię, która z punktu widzenia kognitywnego jest metaforą.

że *simulacrum* występuje w funkcji obrazowego opisu świata, który stanowi jego [obrazu] rzeczywisty kontekst. Tak rozumiane *simulacrum* jest bardzo bliskie tezy, którą postawiła Eva M. Thury, a mianowicie: „[poetycka] reprezentacja rzeczywistości, poemat Lukrecjusza funkcjonuje jako *simulacrum* przynależne *rerum natura* w technicznym sensie” (Thury 1987).

Dla pełnego rozwinięcia pomysłu E.M. Thury należy jeszcze przybliżyć mechanizm, który kieruje się metaforą oglądu. Wypada przytoczyć interpretację Tabakowskiej: „Metafora oglądu odnosi poszczególne aspekty procesu percepcji wizualnej, czyli doświadczenia zmysłowego, do odpowiednich aspektów procesu konceptualizacji, czyli doświadczenia umysłowego (*mental experience*). Obserwatorem jest mówiący lub odbiorca danego wypowiedzenia. Pełne pole widzenia to pełny zakres możliwości treści, które to wypowiedzenie zawiera, innymi słowy, wszystkie jego potencjalne interpretacje oparte na pełnej wiedzy encyklopedycznej” (Tabakowska 1995: 60).

Jednak, jak już stwierdzono, niemożliwym staje się, szczególnie w przypadku twórczego zaangażowania artysty, jednorodne utrzymanie maksymalnego zakresu struktury semantycznej wyrażenia (*maximal scope of predication*). Rolą mędrca jest objąć wzrokiem pełnię (*per totum inane*) encyklopedycznej wiedzy. Wtedy, według Lukrecjusza, stanie się on niemalże bogiem obdarzonym boskim umysłem (III 14–17). Ambicją poety jest dorównać mędrcom, ale oznaczałoby to stracić artystyczną osobowość wyrażania własnych przeżyć⁴⁶. Chęć objęcia całości rzeczywistości, choćby myślą, wyznacza drogę ku myśleniu abstrakcyjnemu; poeta zaś skupia się na emotywnym i zmysłowym charakterze opisu, a więc z konieczności redukuje własne pole widzenia do istotnych dla niego wyrażań⁴⁷. Reszta struktury, percepcyjnie obca, „pozostaje nieostra”. Zredukowane

⁴⁶ Muza w poemacie Lukrecjusza to przede wszystkim niepoohamowana siła, wigor i radość. Gwar i śmiechy, jakie roztacza wśród ludzi, są dopełnieniem epikurejskiego myślenia o przyjemności. Co ważne, twórczość poetycka, a przy tym Muza, zachwyca nowością i dziwi: *omnia quo nova tum magis haec et mira vigebant*; „Albowiem to, co dzisiejsze, [...] podoba się szczególnie i wydaje nieporównane” (V 1404). Jak zaznacza jednak E.M. Thury: „The sources of Lucretius’ inspiration”, kierunek myślenia i twórczych zainteresowań Lukrecjusza wyznacza ciąg (*spatium*) od *blanda* ku *vera voluptas*. Pod słowem *blanda* należy rozumieć jeden z przymiotów muzy Kalliope (także etymologicznie) – *callida* (DRN I 93). Tymczasem *vera voluptas* miałyby być wyrazem prawdziwej miłości i uwielbienia (również rozumianego fizycznie) dla filozofii i postaci Epikura (Thury 1987).

⁴⁷ Należy jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że konceptualizacja może zachodzić na dwa sposoby. Istnieje bowiem różnica między konceptualizacją przedmiotową (a więc przez ciało i zmysły), gdy obserwujący stawia siebie w ramach obrazu, który konceptualizuje, a konceptualizacją podmiotową – analogicznie, obserwacją przeprowadzoną z dystansu, z wyłączeniem ciała. Jeśli chodzi o postać Lukrecjusza, wydaje się, że fizyczny brak jego „ja” w obrazach DRN nie musi oznaczać braku jego mentalnego zaangażowania jako poety. Chodzi przede wszystkim o proces twórczy, który rzadko kiedy wyklucza rolę własnych doświadczeń w opisie świata tzw. przedstawionego. Thury przywołuje stanowisko Schrijversa: „obraz jest związany z opisem siebie [Lukrecjusza], który

pole nazywa Tabakowska za Langackerem bezpośrednim zakresem struktury semantycznej (*immediate scope of predication*). „W jego obrębie znajduje się to, na czym w określonym momencie ogniskuje się dana konceptualizacja”. Na tym poziomie przebiega również konceptualizacja, której dokonuje Lukrecjusz. Thury pisze: „Lukrecjusz przekazuje czytelnikowi swoje dzieło, które wyznacza *vestigia*, działające w ten sam sposób jak *simulacra*. [...] Mówi, że aby zrozumieć świat, powinniśmy obrać sobie za przewodnika *ratio*, które dostosuje nasz umysł do opisanych przez niego [Lukrecjusza] *vestigia*” (Thury 1987). Zrozumieć świat w ramach jego [Lukrecjusza] dzieła znaczy widzieć świat Lukrecjusza.

Tak więc Lukrecjusz tworzy analogiczne do istniejących w przestrzeni *simulacra* obrazy poetyckie. Obrazy, które Thury nazywa *poetic simulacra*, mają według autorki jedno podstawowe zadanie. Powinny tłumaczyć rzeczywistość i upewnić czytelnika w tym, że „problemy związane ze wzrokiem i postrzeganiem mogą być rozwiązane głównie poprzez wyuczoną umiejętność oglądania rzeczy w ich właściwym kontekście” (Thury 1987). Wraca więc kluczowe dla metafory pojęciowej znaczenie kontekstu. Lukrecjusz zmierza do tego, by samoderodne obrazy *simulacra*, a więc te, które niesłusznie wywołują strach i lęk wśród odbiorcy, zestawić w odpowiednim kontekście i przywrócić dzięki temu prawdziwy ogląd rzeczywistości. Temu też służy jego dzieło. DRN to symboliczna płaszczyzna, z której *simulacrum*, poetycki obraz czerpie materiał na koncept, koncept bardzo szeroki i wielowątkowy, koncept o świecie. Tym samym tytułowe „*de*” może wyrażać kierunek ludzkiego poznania, które znajduje swoją podstawę w naturze. *Simulacra* jako delikatne obrazy umożliwiają i pozytywnie wzbogacają to poznanie, jedynie my sami nadinterpretujemy i wypaczamy ich znaczenie (IV 816–817). Potrzeba więc umiaru, swoistej *utilitas*, właściwej miary, dzięki której wszystko stanie się oczywiste. Tym właśnie jest *poetic simulacrum*. To dlatego E.M. Thury przyrównuje księgi Lukrecjusza do śpiewu łabędzia, który jest zharmonizowaną melodią, o wyraźnym znaczeniu i brzmieniu (Thury 1987). Łączy także pojęcie *simulacrum* z *vestigia certa* (IV 87). *Simulacra* są pewnym śladem na drodze poznania i istnieją w powiązaniu z *ratio*. Dopiero więc ludzka uwaga (*l'attention*) jest w stanie doprowadzić do pełni istoty rzeczywistości – *rerum natura*, prawdy – *vera ratio* (I 50–51). *Simulacra* prowadzą do zawiązania się konceptu, nie zostają w nim jednak zatrzymane. Kolejne, następujące po sobie, inne *simulacra* na nowo definiują i redefiniują zawarte w umyśle *notitiae*. Na tym opiera się, jak zaznacza Bailey, naukowa prawda, jest to: „łańcuch związanych koniecznością i zrozumiałych samo przez się (*self-evident*) wizualizacji” (zob. Thury 1987). Na podstawie tej uwagi wprowadza Thury do swojej argumentacji pojęcie metafory. W przypisie do wyżej

Lukrecjusz stworzył, idąc śladami *rationes*, jakie przekazał mu Epikur (V 55), krocząc za swoim mistrzem (III 40–41) po stromej ścieżce (I 926–927 i IV 1–2). Lukrecjusz opisuje, jak sam pokonuje tę drogę, i tak przekonuje Memmiusza, by i on poszedł za jego przykładem” (Thury 1987).

cytowanego fragmentu zamieszcza następującą myśl. Wykorzystując komentarz Schrijversa do wersów IV 777–817, rozróżnia dwa typy myślenia i postrzegania rzeczywistości. Pierwszy to proces fizycznej percepcji z wykorzystaniem zmysłów („procesy myślowe, które są skutkiem percepcji wzrokowej”). Drugi to wydawanie sądów oparte na mentalnej percepcji (*the process of judgment which follows mental perception*). Nie są one zbieżne, jedynie podobne do siebie, analogiczne. Metafora, jeśli brać pod uwagę epikurejską myśl poświęconą aspektom języka, to środek literacki, który dokonuje się z uwzględnieniem ludzkich sądów. Stąd jego niedoskonałość (*imperfect*). „Jednakże – jak pisze dalej Thury – nie wpływa to na bezpośredniość czy też prawdę lub wartość takiej mentalnej percepcji”. Choć sam Lukrecjusz „mógł postrzegać siebie jako [czynnik] wpływający na postać mentalnych wizualizacji właściwych czytelnikowi”, mentalna percepcja, przez wzgląd na charakter analogiczny do naturalnej percepcji, nie jest osią jego ataku (Thury 1987). Metafora umożliwia poznanie, gdyż ponad wszystko zachowuje koncepcyjny związek z naturą za pomocą obrazów *simulacra*. W pewien sposób tak rozumiana metafora przypomina czytanie samego poematu DRN. Tekst zastąpił bezpośrednią relację, jaką stwarza doświadczenie rzeczywistości, nie oszukał jej jednak. Jest to możliwe dzięki uwzględnieniu proporcji, rozstrzygającej dla znaczenia *simulacrum* zasadzie *similes*, której literackim przedłużeniem jest idea referencyjności. To założenie obiera sobie Lukrecjusz za najwyższe poetyckie prawo. Jest to prawo do tego stopnia nie naruszalne, że nawet Wenus, *Aeneadum genetrix*, która jako bogini powinna posiadać przemożną, niczym nieograniczoną siłę kreacyjną, zostaje mu podporządkowana (I 44–49). Tym samym jej rozmach kreacyjny zostaje pomniejszony o granice wyznaczonego przez poemat kontekstu. Zawiera się on w odpowiadającym naturze obrazie *simulacrum*.

Obrazy DRN posiadają swoją wewnętrzną logiczną strukturę; nie jest to logika dyskursu, lecz logika poznania i rozumienia procesów ludzkiej percepcji, „*ratio* ufundowane na ludzkiej psychologii”. Dodatkowo obrazy te są całkowicie zbieżne z tym, jak przedstawia się ludzkiemu oku prawdziwa rzeczywistość. Zachodzi między nimi odpowiedniość. Koncepcyjną ramę dla tych obrazów tworzą *simulacra*. Z ich pomocą dokonuje się rzutowanie metaforyczne (*mapping*). Co więcej, same uczestniczą w rzutowaniu ściśle fizycznego procesu, jakim jest oderwanie się strumienia atomów od przedmiotu i ich dalsza droga przez próżnię. Tym samym domena źródłowa, pod którą kryje się właściwa światu prawda o rzeczywistości, staje się poznawalna. *Simulacra*, przesyłając na zasadzie podobieństwa⁴⁸ informację o tym, jakim jawi się człowiekowi świat, umożliwiają wypracowanie abstrakcyjnych pojęć i konceptów w umyśle człowieka, które

⁴⁸ Współcześnie interpretuje się tezy Lakoffa w następujący sposób: „aby odwzorowanie metaforyczne było w ogóle możliwe, musi istnieć jakieś dostrzegalne podobieństwo między domenami, zatem również domena docelowa musi być dostępna poznawczo” (Zawisławska 2011: 26). Wyrażone w DRN *notitiae* są jak najbardziej tematem dyskusji i analizy badawczej.

kształtują dalszy ogląd rzeczywistości oraz pośredniczą w jej poznaniu (zasada *similes*). Jak podkreślają Lakoff i Johnson, rzutowanie odbywa się tylko w jednym kierunku, jest nieodwracalne (Zawisławska 2011: 25). Biorąc pod uwagę uwarunkowania (lub ich brak), które decydują o kierunku przemieszczania się *simulacra* w przestrzeni, trudno uzyskać jakąkolwiek pewność w tym temacie. Jest jednak pewne, że pojedyncza metafora, a więc pojedynczy obraz, jedno percepcyjne ujęcie nie jest wystarczające dla osiągnięcia pełni poznania. Można je osiągnąć tylko przez strukturalne uzupełnienia domen, ich złożenia. Co za tym idzie – w procesie nakładania się na siebie obrazów „systematyczność transferu” ulega pogorszeniu, a pewność pojęcia staje się „iluzoryczna”. Może dojść nawet do zaburzeń w uchwyceniu i rozróżnieniu domen docelowej i źródłowej. Dana metafora „staje się podstawą do tworzenia kolejnych metaforycznych związków między domenami, co może prowadzić do powstania w języku wyrażen, które sprawiają wrażenie struktury analogicznej”⁴⁹. Ponownie zatarciu wyjściowych różnic między domenami towarzyszy w pewien sposób działanie *simulacrum*. Co prawda w innej formie, w innym swoim etymologicznym aspekcie – chodzi tu szczególnie o formy *simul* oraz *simulo*. Poemat DRN jako „prawdziwy” obraz rzeczywistości stara się zredukować wpływ „dewiacji” koncepcyjnych. W tym sensie jest więc utworem w pełni dydaktycznym i możliwie jak najdalej „fikcyjnym” lub „teoretycznym”: „Lukrecjusz nie burzy oryginalnego [...] obrazu, lecz »umiejscawia« jego składniki w odpowiednim, pełnym obrazie rzeczywistości” (Thury 1987). Stara się więc poeta zachować oczywistość procesu rzutowania metaforycznego. Podporządkować poezję prawdzie obecnej w filozofii i fizyce.

W funkcjonowaniu i konstrukcji języka jest to zaledwie pierwszy poziom formułowania myśli oraz samego poznania. W takim ujęciu *simulacrum* mogłoby się wydawać całkowicie zgodne z oczekiwanym przez czytelnika bezpiecznym porządkiem poznawczym. Sama zaś metafora, oparta na działaniu *simulacrum*, posiadałaby niezmiennie pozytywne i konieczne zadanie porządkowania i przedstawienia pewnego rodzaju skończoności koncepcyjnej w świecie. Nie można jednak pominąć pozostałych aspektów istoty obrazu *simulacrum*. Są to wcześniej wymienione *simulo* oraz *simul* – one z kolei naturalnie przeciwstawiają się jednostronnej interpretacji obrazu (z uwzględnieniem zasady *similes*), dając dowód zmienności ontologicznej samego zjawiska, jego systemowej obcości – co również można wyjaśnić przy użyciu innych teorii metafory, przykładowo, metafory czasownikowej Snella lub koncepcji teorii integracji pojęciowej, o czym obszerniej w pracy „*Simulacrum*” Lukrecjusza w świetle współczesnej teorii metafory oraz jego filozoficzne konsekwencje.

⁴⁹ Jest to stanowisko prezentowane przez Pawelca (por. Zawisławska 2011: 27).

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Cicero Marcus Tullius, 1994, *Academica*, red. Harris Rackham, London.
 Cicero Marcus Tullius, 1994, *De finibus bonorum et malorum*, red. Harris Rackham, London.
 Diogenis Laertii Vitae Philosophorum, 1999–2002, red. Miroslav Marcovich, Stuttgart–Lipsiae.
 Épicure, 1987, *Lettres et maximes*, red. Marcel Conche, Paris.
Lucreti de Rerum Natura libri sex, 2009 (reprint), red. Cyril Bailey, Oxford.
 Plato, 1966, *Phaedrus*, red. Henry N. Fowler, London.
 Platon, 1992, *Gorgias*, red. Alfred Croiset, Paris.

Opracowania

- Bollack Mayotte, 1978, *La raison de Lucrèce*, Paris.
 Dobrzyńska Teresa, 2006, *Granice metafory – interpretacja metaforyczna wobec innych możliwości znaczeniowej interpretacji wyrażeń*, [w:] *Poetyka, Materiały do ćwiczeń, Seria pierwsza, Teksty*, t. 1, wyb. Danuta Ulicka, Warszawa.
 Durham Scott, 1998, *Phantom Communities. The Simulacrum and the limits of Postmodernism*, Stanford.
 Gale Monica, 2007, *Lucretius and Previous Poetic Traditions*, [w:] *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge.
 Garani Myrto, 2007, *Empedocles Redivivus, Poetry and Analogy in Lucretius*, New York.
 Gigante Marcello, 1987, *La bibliothèque de Philodème et l'épicurisme Romain*, Paris.
 Hermann Marek, 2007, *Metaforyka astralna w poezji rzymskiej*, Kraków.
 Korpanty Józef, 1991, *Lukrecjusz. Rzymski apostoł epikureizmu*, Wrocław.
 Kövecses Zoltan, 2010, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford.
 Leśniak Andrzej, 2010, *Obraz płynny*, Kraków.
 Martin Thomas L., 2004, *Poiesis and Possible Worlds*, Toronto.
 Mendoza Ibáñez Francisco José Ruiz de, 2005, *Cognitive Linguistics, Internal Dynamics and Interdisciplinary Interaction*, Berlin.
 Morel Pierre-Marie, 2011, *Épicure, Lettres, maximes et autres textes*, Paris.
 Reale Giovanni, 2004, *Historia filozofii starożytnej*, t. 3, tłum. Edward Iwo Zieliński, Lublin.
 Salem Jean, 1990, *La mort n'est rien pour nous. Lucrèce et l'éthique*, Paris.
 Schrijvers Petrus H., 1998, *Lucrèce et les sciences de la vie*, Leiden.
 Sedley David, 2003, *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge.
 Thury Eva M., 1987, *Lucretius' Poem as a Simulacrum of the Rerum Natura*, <http://www.jstor.org/stable/294815> (4.11.2011).
 West David A., 1969, *The Imagery and Poetry of Lucretius*, Edinburgh.
 Wismann Heinz, 2010, *Les avatars du vide*, Paris.
 Zawisławska Magdalena, 2011, *Metafora w języku nauki*, Warszawa.

Lucretius’ „*Simulacrum*” in the Contemporary Cognitive Metaphor Approach

SUMMARY

The purpose of the article is to present how the image *simulacrum* functions in DRN of a Roman poet – Lucretius. By describing one of three basic elements – which constitute the etymology of the word *simulacrum* – the *similes* aspect, it has become possible to connect the idea of the image with the conceptual metaphor theory. Drawing on the cognitive research into the way human perception influences categories and processes of thinking and understanding the world (including the value of the language itself), I have shown that in fact Lucretius’ *simulacrum* may serve as a cognitive tool or as a kind of a creative adjustment to the sensual material (the atoms and the void), which the Roman author persistently tries to make. Thus he is able to reveal the horrifying infinitude of the reality as well as to give the poetic *ratio* to his work – DRN.

Słowa kluczowe: metafora pojęciowa, *simulacrum*, Lukrecjusz, Epikur, *ratio*, obraz, postrzeżenie.

Keywords: conceptual metaphor, *simulacrum*, Lucretius (Titus Lucretius Carus), Epicurus, *ratio*, image, perception.

NOTA AUTORSKA

Katarzyna M. Grabarczyk (1988) jest absolwentką filologii klasycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie studiuje filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Wśród jej zainteresowań znajdują się m.in. filozofia starożytna epoki hellenistycznej oraz poezja grecka okresu późnoarchaicznego. DRN Lukrecjusza było podstawą jej pracy magisterskiej.