

**Karolina Sidowska, *Reprezentacje emocji
w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna,*
Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012, ss. 260**

Książka Karoliny Sidowskiej pt. *Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej. Analiza kognitywistyczna* stanowi komparatystyczne zestawienie twórczości pre-ekspresjonistycznych poetów Młodej Polski z ekspresjonizmem niemieckim. Spośród pisarzy polskich do analizy autorka wybrała zbiory poetyckie Tadeusza Micińskiego (*W mroku gwiazd*) i Jana Kasprówicza (*Hymny*), wzbogacając ich interpretacje o nawiązania do Marii Komornickiej i Stanisława Koraba Brzozowskiego. Twórcy niemieccy do jakich się odwołuje to przede wszystkim Georg Heym i Georg Trakl; obok nich okazjonalnie wymieniani są: Ernst Stadler, Jacob van Hoddis i Alfred Lichtenstein.

W książce osobne rozdziały poświęcono tzw. emocjom podstawowym — mianowicie: strachowi, smutkowi, wstrętowi, miłości erotycznej oraz gniewowi i uniesieniu. Za podstawowe uznaje autorka emocje, które stanowią niejako wspólny mianownik w klasyfikacjach głównych stanowisk w badaniach nad emocjami. Spośród rzeczonych podejść badawczych, jako kluczowe dla przeprowadzonych w książce analiz, wskazuje stanowiska „motywacyjne” i „ewolucyjno-biologiczne”. Ów podwójny kontekst stanowi metodologiczne uprawomocnienie dla badania literackich odwzorowań emocji zarówno w charakterze reakcji podmiotu na świat (stanowisko motywacyjne wg Nico Frijdy i Carolla Izarda), jak i przez pryzmat fizjologicznych reakcji, za pomocą których emocje się objawiają (stanowisko „ewolucyjne” Paula Ekmana i Roberta Plutchika): „W pierwszej [koncepcji] istotne są przede wszystkim ocena poznawcza i intencjonalność emocji, czyli nakierowanie na obiekt i działanie, z kolei ujęcie biologiczno-ewolucyjne akcentuje wzorzec reakcji somatycznych i ekspresję, kluczowe — jak się okaże — dla językowych reprezentacji afektów” (s. 21). Z przestrzeni odniesień dla swoich analiz autorka wyklucza neurofizjologiczną część koncepcji biologicznych, które redukując emocje do zespołu chemicznych zmian w komórkach, zakładają możliwość badania ich jedynie w warunkach laboratoryjnych (rzecznikami takiej koncepcji są m.in. Jaak Panksepp i Joseph LeDoux). Natomiast tzw. stanowiska komponentowe i społeczne traktuje autorka jako

drugorzędne w świetle prowadzonych badań, ponieważ pierwsze z nich (w ujęciu Lazarusa i Scherera) tylko uwypukla powszechnie uznawaną wieloaspektowość procesu wyrażania emocji, zaś drugie (wg Jamesa Averilla) przedstawia je wyłącznie jako wypadkową mechanizmów społecznych i kulturowych.

Przeprowadzone w książce analizy tekstów literackich mają charakter trzystopniowy (s. 37). W pierwszej kolejności problematyzacji poddaje się metody bezpośredniej, językowej ekspresji stanów emocjonalnych; w drugiej, opisy właściwych danej emocji reakcji fizycznych i fizjologicznych; w trzeciej, opisywanie emocji w sposób metaforyczny. Na gruncie kognitywistycznym analiza sposobów językowej ekspresji przyjmuje formę identyfikacji schematów wyobrażeniowych, definiowanych jako ogólne, abstrakcyjne wzorce dla konceptualizacji świata. U ich podstaw leżą ruchowe i percepcyjne predyspozycje ludzkiego organizmu. Za szczególnie istotne w analizie liryki ekspresjonistycznej autorka uznaje preschematy POJEMNIKA, RÓWNOWAGI, ŹRÓDŁA–ŚCIEŻKI–CELU, oraz WIĘZI. Z kolei namysł nad opisami cielesnych sygnałów doświadczania emocji wiąże się z pojmowaniem językowej reprezentacji jako stadium metafory konceptualnej. Przesunięcie punktu ciężkości analizy z modeli kognitywnych na metafory konceptualne sygnalizuje swoiste zawężenie i uszczegółowienie perspektywy: „o ile preschematy, mimo swoistej dynamiki i elastyczności, mają raczej ogólną, abstrakcyjną formułę, o tyle oparte na nich metafory konceptualne niekiedy odwołują się do treści zrozumiałych w pierwszym rzędzie dla określonego kręgu kulturowego, czy wspólnoty interpretacyjnej” (s. 31). Do metafor konceptualnych, kluczowych dla refleksji nad literackim ekspresjonizmem, autorka zalicza, m.in.: WYOBRAŻENIA (ZNACZENIA) TO PRZEDMIOTY, WYOBRAŻENIA TO DOZNANIA CIELESNE i WYOBRAŻENIA TO ZJAWISKA FIZYCZNE (gdzie z „wyobrażeniami” identyfikowane są „emocje”). Logiczną konsekwencją obranej przez autorkę metody badawczej jest fakt, że w sygnalizowanym już trzecim stadium analizy metafory poetyckie rozpatrywane są jako wariacje metafor konceptualnych. Porządek analizy jawi się zatem w sposób następujący: od uniwersalnych metod reprezentacji, poprzez zdeterminowane kulturowo metody myślowej aranżacji tych uniwersaliów, aż po ich realizację skrajnie indywidualne — dla których jednak bazę stanowią społeczno-kulturowe modyfikacje.

W ekspresjonizmie autorka upatruje nie tyle szczerzej ekspresji własnego „ja”, bliskiej utopijnemu postulatowi Stanisława Przybyszewskiego, by literaturą „odtworzyć życie duszy we wszystkich jej przejawach” (s. 240), ile artystycznej reakcji na zmiany cywilizacyjne początku XX wieku: „Ze zmianami cywilizacyjnymi należy [...] łączyć zainteresowanie podmiotowością, świadomością i percepcją. Wzrost tempa życia i ogólnej mobilności oraz wielość bodźców zmysłowych, w dużej mierze związana z rozwojem kultury wizualnej, przyczyniły się do niepokojów egzystencjalnych, których podłożem była obawa przed dezintegracją ja” (s. 42). W ujęciu autorki, ekspresjonizm stanowi zatem antycypację egzystencjalizmu. O ile jednak egzystencjalizm „opisuje i wyjaśnia” doznania wynikające z osadzenia w nowym porządku rzeczywistości, o tyle „bardziej pragmatyczny i bezpośredni” ekspresjonizm próbuje „unaocznic” naturę tych doznań (s. 241). W procesie owego „unaoczniania” literackie opisy emocji pozwalają spojrzeć na wspomnianą fazę cywilizacyjną z perspektywy jednostki, która egzystując w przekształcającej się przestrzeni społecznej, odczuwa z powodu tych przemian strach, smutek,

wstręt, gniew lub fascynację: „Ekspresjonizm rehabilituje a wręcz nobilituje emocje. Zyskują na wartości, ale niejako wtórnie — nie tyle jako wartość sama w sobie, ile jako inspiracja, punkt wyjścia dla twórczości, dla której są jedynie materiałem, poddawanym przeróżnym zabiegom stylizacyjnym” (s. 62). Jedyne rodzaje szczerości, na jakie autorka przystaje w stosunku do liryki ekspresjonistycznej objawia się w sygnalizowaniu sztuczności przekazu o rzekomo własnych doświadczeniach emocjonalnych. Szczerość taka byłaby jawnym „odrzuconiem iluzji «czystego przeżycia», efektem świadomej samokontroli podmiotu” (s. 237). Wymaga ona krytycznego dystansu w stosunku do własnej wypowiedzi artystycznej, który utożsamia autorka z emocją uniesienia. Wśród problematyzowanych w książce stanów emocjonalnych uniesieniu przysługuje szczególny status, ponieważ nie tyle jest ono postrzegane w charakterze emocji, co swoistej meta-emocji. Jest stanem umożliwiającym problematyzację i konceptualizację emocji „właściwych”: „Uniesienie jest rodzajem meta-uczucia, ustosunkowaniem się do całokształtu splecionych przeżyć emocjonalnych, zaś figuratywne sygnały wzniosłości pełnią jedynie rolę rekvizytów, służących uplastycznieniu przekazu” (s. 224). Uniesienie nie występuje więc samodzielnie, a stanowi pochodną doświadczania innych stanów emocjonalnych; jest samodzielną, a stanowi pochodną doświadczania innych stanów emocjonalnych; jest gestem radykalnej niezgody na obowiązujące normy światopoglądowe i aksjologiczne i jako takie okazuje się momentem transgresji. Ten zaś moment — podobnie jak ekstremalność i kulminację — postrzega autorka jako decydujący o wartościach interpretacyjnych aspekt reprezentacji doświadczenia emocjonalnego (s. 63). Owe trzy aspekty łącznie determinują proces stopniowego przekształcania w liryce ekspresjonistycznej modeli kognitywnych.

Właściwą uniesieniu transgresyjność postrzega autorka jako negatywną realizację schematu wyobrazeniowego RÓWNOWAGI. Ma ona być wyrazem rezygnacji z ogólnie przyjętych norm aksjologicznych i światopoglądowych, na korzyść tych sankcjonowanych przez sam podmiot. W wyniku tego RÓWNOWAGA — powszechnie wartościowana dodatnio — zyskuje w liryce ekspresjonistycznej nacechowanie ujemne. W przypadku gniewu/uniesienia preschemat RÓWNOWAGI kwestionowany jest przy użyciu metafor konceptualnych UNIESIENIE TO SZAŁ, GNIEW TO (GORĄCA) CIECZ W POJEMNIKU. Autorka wiąże ekspresjonistyczny pęd ku nowemu porządkowi wznoszonemu na gruzach starego z wpływem filozofii Nietzschego. Jego etyczno-estetyczny postulat kształtowania niezawisłego „ja”, objawiający się kategorycznym nakazem „autentyzmu, prawdy i szczerości” zestawia badaczka z egzystencjalnym „skazaniem na wolność” wg Sartre’a (s. 71). Jeżeli Karolina Sidowska widzi różnicę pomiędzy gniewem a uniesieniem, jest to różnica samoświadomości podmiotu. Skoro ekspresjonistyczne reprezentacje gniewu opierać mają się na modelu kognitywnym GNIEW TO SIŁA DESTRUKCYJNA — to uniesienie wiązałoby się z przekonaniem, że na gruzach „starego”, aksjologicznego porządku można zbudować nowy, którego gwarantem byłby sam podmiot. Meta-uczucie uniesienia poprzedzonego gniewem pojawia się przy okazji takich emocji jak strach czy miłość erotyczna — są to emocje, które wprowadzają doświadczający podmiot w stan aktywności, czyli wywołują w nim potrzebę modernistycznie pojmowanej afirmacji własnego „ja”. W opozycji do nich usytuowałbym smutek i wstręt,

czyli emocje wywołujące u podmiotu stan swoistej bierności — w przypadku których uniesienie nie wydaje się poprzedzone gniewem, jest zaś jedynie drogą do uzyskania dystansu niezbędnego dla literackiej konceptualizacji doświadczenia.

Gdy uniesienie pojawia się w przypadku strachu, zaburzenie schematu wyobrażeniowego RÓWNOWAGI uruchamia dodatni biegun aksjologiczny schematu ŹRÓDŁO-ŚCIEŻKA-CEL (s. 93) — czyli motywuje podmiot do konstruktywnych działań. Przy tym stanowi ono odniesienie do schematu BODZIEC-REAKCJA, ponieważ dążenie do momentu transgresji wywołane nagromadzeniem bodźców lękowych jawi się jako reakcja obronna „ja” względem opresyjnej rzeczywistości przełomu cywilizacyjnego. Metafory poetyckie przyjmują wówczas postać STRACH TO SIŁA NATURALNA lub ŻYWIOŁ, czego najbardziej wyrazisty przykład znajduje autorka w wierszu Micińskiego Głębiną duch: „- ja z uchylonej trumny/Słucham — a wokół wałą się kolumny -/I ziemia drży pode mną — i drży serce moje,/Jak posąg, w miazdżzonej świątyni” (s. 91).

Częsty jest również wariant personifikujący emocje: STRACH TO OSOBA/DRĘCZYCIEL. Antropomorfizację strachu przeprowadził m.in. Heym w *Głodzie*: „Padając czuje, jak strach się zakrada/ I pięść żelazną zaciska powoli” (s. 94). Niekiedy strach bywa animizowany, wyrażany przy użyciu metafory EMOCJE TO NIEBEZPIECZNE ZWIERZĘTA — czego przykładem czyni badaczka m.in. „żabie pazurki strachu” (s. 90) z *Demonów miast* tego samego autora. O ile jednak personifikację uważa ona za objaw strategii osławiania obiektu strachu poprzez sprowadzenie go do sfery ludzkich wyglądków, o tyle w animizacji dostrzega proces pogłębiania emocji (s. 97). Zarazem, jako odmienne przedstawia ona towarzyszące im skutki momentu transgresji. Ten może być rozumiany jako uwolnienie się podmiotu spod władzy emocji tylko wówczas, kiedy poetycka reprezentacja strachu opiera się na metaforze CIAŁO TO RZECZ W POJEMNIKU (EMOCJE TO POJEMNIK), gdzie wobec kulminacji bodźców lękowych możliwa jest kondensacja energii życiowej podmiotu. Gdy aktywizacji ulega wariant drugi schematu pojemnika: CIAŁO TO POJEMNIK NA EMOCJE, metafora przyjmuje postać STRACH TO (ZIMNA) CIECZ W POJEMNIKU — będącej pochodną zanalizowanej przez Lakoffe’a metafory UCZUCIA TO SUBSTANCJE W POJEMNIKACH. W takim przypadku, metaforyczna konceptualizacja strachu przynosi obniżenie temperatury CIECZY aż do zmiany jej stanu skupienia. Kulminacja bodźców lękowych prowadzi do figuracji strachu jako „zastygnięcia, nienaturalnego bezruchu” (s. 87), a w efekcie do obłądzenia podmiotu (EMOCJE TO OBŁĘD), do mentalnego paraliżu i aksjologicznej niewoli.

W przypadku miłości erotycznej, jako zupełnie odmienna niż w przypadku strachu jawi się zawartość znaczeniowa metafory EMOCJE TO CHOROBA — której domena źródłowa rozszerzona jest do choroby psychicznej. O ile na płaszczyźnie obu emocji podważanie dodatniej wartości RÓWNOWAGI odbywa się przy użyciu metafory EMOCJE TO SIŁY NATURALNE — o tyle w przypadku miłości erotycznej współdziała ona z metaforą EMOCJE TO OBŁĘD. Źródłem pozytywnego nacechowania szaleństwa dostrzeka się autorka w tradycji romantycznej oraz w *Fajdrosie* Platona, gdzie pojmowane było ono jako boskie wyróżnienie (s. 181). Zestawione z miłością erotyczną stanowi bezpośredni sprzeciw wobec tzw. „wielkiego łańcucha bytu”, do którego odwołują się systemy aksjologiczne kultury zachodniej, a który autorka wywodzi za Arthurem Lovejoy’em od Arystotelesa (s. 47-48). Nobilitacja szaleństwa erotycznego znosi dystans,

który w nawiązaniu do hierarchii Arystotelesa powinien oddzielać wartości animalne (które odnieść można do popędu płciowego wg Freuda) od wartości boskich. Metafory EMOCJE TO SIŁY NATURALNE i EMOCJE TO CHOROBA zyskują wspólną realizację poetycką we fragmencie *Salome* Kasprowicza: „Głos twój przy moich zająwszy się żarach,/błyskawicami moich żądź brzemienny,/huczący grzmiotem namiętnego szału,/ który od końca do końca/przenika głębie moją wypełnione duszą” (s. 182).

Ostatni wers powyższego fragmentu odnosi się do modelu kognitywnego POJEMNIKA, który przyjmuje tu formę metafory CIAŁO TO POJEMNIK NA EMOCJE. Przestrzeń ciała wypełnianego oszalałą z miłości duszą nabiera tu niejako charakteru sakralnego. Poetycka reprezentacja przyjmuje zaś postać metafory MIŁOŚĆ TO SACRUM. Bardziej wyrazista jest ona w innym fragmencie *Salome*, gdzie przestrzeń miłosnego aktu określa się jako „kościół” (s. 191) — przy czym schemat pojemnika przyjmuje postać CIAŁO TO RZECZ W POJEMNIKU (EMOCJE TO POJEMNIK). Pojmowanie miłości w kategoriach *sacrum* z jednej strony stanowi zwieńczenie procesu transgresji, który rozpoczął się w momencie podważenia zastanych norm aksjologicznych poprzez zakłócenie schematu RÓWNOWAGI, a zakończył się ostatecznym oddzieleniem seksualnego spełnienia od sfery profanum. Z drugiej strony, zespolenie z *sacrum* ma się wiązać z zanikiem jednostkowości — a więc z faktycznym odpodmiotowaniem „ja”. W opisie miłosnego aktu ujawniać ma się rodzaj meta-emocjonalnego uniesienia podmiotu ponad sferę Freudowskiego popędu, ku symbolicznemu zjednoczeniu z obiektem pożądania. Ten rodzaj transgresji odczytuje autorka przez pryzmat Lakoffowskiej metafory MIŁOŚĆ TO JEDNOŚĆ, rozumianej jako pochodna od schematu kognitywnego WIEŻY. Historyczne źródło dostrzega u średniowiecznych mistyków, według których modlitwa w miłości do Boga miała być środkiem do duchowego zespolenia z nim (s. 171). W liryce ekspresjonistycznej figuracja miłosnej transgresji poprzez zespolenie sąsiaduje jednak z transgresją, w przypadku której afirmacja „ja” wiąże się z symbolicznym lub rzeczywistym unicestwieniem obiektu pożądania. Na płaszczyźnie języka przyjmuje ona postać metafory konceptualnej MIŁOŚĆ EROTYCZNA TO BESTIA — czego przykładem ma być m.in. *Sabat* Trakla: „W zwierciadła głębi widzę krwawe kwiaty,/Jak w moim sercu budzą żądź płomienie,/ a ich wprawione w sztukach wszelkich wargi/ na moim gardle nabrzmiewają wściekle” (s. 207).

Erotyczny popęd czynić ma podmiot niezależnym w swoich działaniach względem obowiązujących, społecznych norm, a akt seksualny przyjmować ma postać gwałtu. Nietzscheańska forma uniesienia przyjmuje zaś postać wyrachowania spod znaku Markiza de Sade, gdzie element kalkulacji i planowania wyklucza możliwość autentycznego przeżycia (s. 208). Moment transgresji wywołany przez ekstremum emocjonalnego doświadczenia, tak w reprezentacjach „sadystrycznych”, jak i w realizujących metaforę MIŁOŚĆ TO JEDNOŚĆ jest jednak przejściem ku sferze życia. Początkowe zaburzenie stanu RÓWNOWAGI prowadzi ostatecznie do osiągnięcia nowej RÓWNOWAGI — rozumianej bądź jako pełnia zespolenia z obiektem pożądania, lub jako absolutna, moralna niezawisłość podmiotu. Podobnie gniew i stymulujący strach oparte są, zdaniem autorki, na preschemacie ŚCIEŻKI, której CELEM ma być forma uniesienia ponad bodźce lękowe i zjawiska wywołujące sprzeciw. Natomiast w przypadku smutku i wstrętu podmiot liryczny ciężyć ma ku zanikowi mocy sprawczej. Metafory poetyckie służące wyrażaniu

smutku odczytuje badaczka jako oparte na metaforze konceptualnej SMUTEK TO BEZRUCH, której najbardziej dosłowną realizację odnajduje w *Zamku duszy* Micińskiego: „smutek mię czyni/ bezwładnym, jako w krach zamarłe morze” (s.136). Inaczej jednak niż w rozważaniach o strachu, gdzie metafora krzepnięcia pojmowana jako pochodna metafory konceptualnej UCZUCIA TO SUBSTANCJE W POJEMNIKACH prowadziła do mentalnego paraliżu podmiotu, w przypadku smutku owocuje ona swoistą formą solipsyzmu. Transgresja objawia się na drodze introspekcji, a porządek światopoglądowy i aksjologiczny (RÓWNOWAGA) osiągnięty zostaje nie poprzez rzucanie wyzwań światu zewnętrznemu, a poprzez wycofanie się z niego. Natomiast w przypadku wstrętu za kluczowe uznaje badaczka metafory WSTRĘT TO ODREŹWIENIE i WSTRĘT TO PUSTKA (negatywne realizacje preschematów ŚCIEŻKI i POJEMNIKA). Odrętwienie wprowadzać ma aspekt pasywnego erotyzmu, w interpretacji którego wykorzystuje się psychoanalityczne rozpoznanie Georgesa Bataille’a o „podwójnym, przyciągająco-odpychającym działaniu wstrętu” (s. 152). Jawi się ono jako rewolucyjna realizacja metafory MIŁOŚĆ TO JEDNOŚĆ, ponieważ relacja pomiędzy podmiotem a obiektem obrzydzenia opiera się na preschemacie WIĘZI, czego przykładem jest m.in. *Przekleństwo miast* Heyma: „Tak słodko pachnie w koszuli śmiertelnej,/Z rozkoszą odór śmierci w siebie wchłania,/Zbutwiałe płuca wypełnia ten zapach/ Jak ciepły olej, wsiąkający w szkielet” (s. 157).

Erotyczne przywiązanie do obiektu obrzydzenia daje wyraz ciężeniu podmiotu ku własnej anihilacji, przez co wartość znaczeniowa obrzydzenia wydaje się dopełniać ekspansywną wizję pożądania według metafory MIŁOŚĆ TO BESTIA — gdyż tam anihilacji ulec miał nie podmiot a obiekt wywołujący emocję. W przeciwieństwie do paraliżującego strachu, gdzie kulminacja bodźców miała charakter inwazyjny, w przypadku obrzydzenia symboliczna penetracja przez emocjonalny bodziec wydaje się czymś skrycie pożądanym przez podmiot. Moment transgresji oznacza więc celowe osunięcie się podmiotu w stan symbolicznej śmierci, niebytu — domeny docelowej metafory PUSTKI — jak choćby w wierszu Komornickiej, która swój stan emocjonalny opisała jako „wstrętu przepaść bezdenną” (s.163).

Rozpatrując zagadnienie mimesis emocji na gruncie kognitywistyki, autorka dostrzega w nich metodę literackiej konceptualizacji przemian, jakie szeroko rozumiana nowoczesność wywołała w ustosunkowywaniu się jednostki względem świata. Zaangażowanie emocjonalne względem przedmiotu opisu stoi jednak w sprzeczności z potrzebą poznawczego dystansu, której paradoksalnie wymaga ekspresjonistyczna koncentracja na jednostkowym doświadczeniu: „w odróżnieniu od np. wyznań romantycznych podmiot tekstów ekspresjonistycznych cechuje o wiele większa samoświadomość i analityczność. W tym m.in. ujawnia się modernistyczny charakter tej twórczości” (s. 238). Usytuowanie podmiotu czynności twórczych pomiędzy sferami emocjonalnego zaangażowania i bezemocjonalnego oglądu wyjaśnia, dlaczego Karolina Sidowska tak wielką wagę interpretacyjną przypisuje zakorzenieniu metafor konceptualnych w reakcjach fizjologicznych. Metafora EMOCJE TO DOZNANIA CIELESNE — za pochodne której uważa się m.in. wspomniane w niniejszej recenzji GNIEW TO (GORĄCA) CIECZ W POJEMNIKU i STRACH TO (ZIMNA) CIECZ W POJEMNIKU — reprezentuje daną emocję za pomocą jednego jej aspektu, w czym realizuje metonimiczną zasadę *pars*

pro toto. Za Jarosławem Pluciennikiem autorka odnosi tego rodzaju markery somatyczne do działania emotikonów w komunikacji elektronicznej: „chodzi o zasugerowanie czytelnikowi stanu emocjonalnego postaci poprzez nawiązanie do fizycznych objawów i językowych reakcji” (s. 35). Przy czym konieczność osobistego zaangażowania w emocję jest uchylana zarówno w przypadku czytelnika, jak i pisarza. Charakterystyczna dla liryki ekspresjonistycznej dwoista kondycja podmiotu, wyeksploatowana interpretacyjnie przy użyciu kategorii meta-uczucia sama staje się obiektem dwustronnego ujęcia. Z jednej strony bowiem, stanowić ma metodę literackiej problematyzacji egzystencjalnego (czy też: pre-egzystencjalnego) aspektu ekspresjonizmu, z drugiej zaś strony sama odwzorowuje egzystencjalną kondycję pisarza modernistycznego. Jako przedmiot badań z zakresu emotion studies, owa dwoistość dała autorce asumpt do tego, aby wypuklić aspekty „oryginalne, twórcze, autorskie” przy jednoczesnej analizie tego, co „uniwersalne, uwarunkowane biologicznie, antropologicznie, historycznie i kulturowo” (s. 230-231) — a co dla twórczego podmiotu stanowiło rodzaj kognitywnego sztafażu.

Reprezentacje emocji w liryce ekspresjonistycznej Karoliny Sidowskiej stanowią istotny wkład w rozwój komparatystyki historycznoliterackiej, na gruncie której kognitywistyczna metodologia przyniosła efekt historyczno-egzystencjalny. Obrany przez autorkę porządek badań — od uniwersalnych modeli kognitywnych, poprzez uwarunkowane kulturowo metafory konceptualne, po zindywidualizowane metafory poetyckie — odzwierciedla bowiem proces jednostkowej recepcji, umysłowego przetworzenia i artystycznego zapośredniczenia zmian cywilizacyjnych początku dwudziestego wieku. Zarazem, obrany materiał badawczy czyni książkę Karoliny Sidowskiej analizą porównawczą poznawczych i światopoglądowych reakcji, z którymi wiązały się wczesne fazy nowoczesności w kulturach polskiej i niemieckiej. Zestawienie to wprowadza badania komparatystyczno-kognitywistyczne w szerszy obszar problemowy teorii „nowoczesności zwielokrotnionych”, który wiązałby się z badaniami na temat świadomościowych skutków nowoczesności w różnych kulturach europejskich.

PAWEŁ RUTKIEWICZ