

Spis treści „Teksty Drugie” 2010 nr 4

Wstęp

- Grzegorz GROCHOWSKI** 6 Literackie tworzenie rzeczywistości

Szkice

- Erazm KUŹMA** 15 Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu Niklasa Luhmanna
- Bogdan BALICKI** 30 Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa
- Bartosz RYŻ** 51 Granica literaturoznawstwa. Analiza systemowa
- Jarosław PŁUCIENNIK** 62 Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?
- Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK** 73 Narracyjne modele intersubiektywności
- Piotr SOBOLCZYK** 88 Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs. *Poietyka*?

Roztrząsania i rozbiory

- Paweł WOLSKI** 101 Jak spostrzegawczy jest *beobachter*? Metateoretyczne problemy literaturoznawcze Międzyinstytutowego Koła Naukowego Teoretyków Literatury *obserwator/beobachter* jako przykład polskiego konstrukttywizmu
- Marek BERNACKI** 113 Kognitywizm w poetyce i stylistyce
- Jerzy FRANCAK** 119 Awangarda – niedokończony projekt
- Grzegorz MARZEC** 126 Literatura, głupcze?

Prezentacje

- Mark TURNER** 136 Opowieści amalgamatyczne
Przeł. Jarosław Płuciennik
- Siegfried J. SCHMIDT** 151 Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny
Przeł. Bogdan Balicki

Andrzej SKRENDÓ

Maciej ADAMSKI

Cezary ZALEWSKI

Justyna TABASZEWSKA

Jacek KOPCIŃSKI

Štěpán BALÍK

Rozmowy

- 169** Konstruktywizm, komparatystyka, tożsamość. Ze Stevenem Tötösym de Zepetnekiem rozmawiają Agata Zawiszewska i Andrzej Skrendo

Opinie

- 180** Szczególny rodzaj nieprzekładalności. O pewnym kłopotcie z zakresu teorii przekładu z nieustannym odwołaniem do hermeneutyki
- 197** Nowy prototyp genologii

Przyczynki

- 207** Niemożliwa *katharsis*. Roman Ingarden i Paul Ricoeur czytają *Poetykę* Arystotelesa

Komentarze

- 221** Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie. Próba analizy „empatycznej wizji”

Świadectwa

- 235** Gdy żadna ulica nie ma sensu. Wojna w twórczości młodych reżyserów i dramaturgów

Przechadzki

- 247** Czeska tradycja humoru i „mystyfikacji”

267 Noty o autorach

Index of Content „Teksty Drugie” 2010 no 4

	Foreword	
Grzegorz GROCHOWSKI	6	The Literary Construction of Reality
	Essays	
Erazm KUŹMA	15	Art in Niklas Luhmann's Operative Constructivism
Bogdan BALICKI	30	Empirical Literary Studies: A Line of Literary Research and Scholarly Method
Bartosz RYŻ	51	The Limit of Literary Studies: A Systemic Analysis
Jarosław PŁUCIENNIK	62	Is there Anything like a Literary Categorisation of the World?
Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK	73	Narrative Models of Intersubjectivity
Piotr SOBOLCZYK	88	Cognitive vs. Cognitional? Poetics vs. <i>Poietics</i> ?
	Discussions and Analyses	
Paweł WOLSKI	101	How Perceptive is the 'beobachter'?
Marek BERNACKI	113	Cognitivism in Poetics and Stylistics
Jerzy FRANCAK	119	The Avant-Garde: An Unfinished Project
Grzegorz MARZEC	126	It's Literature, Stupid?
	Presentations	
Mark TURNER	136	Double-Scope Stories Trans. <i>Jarosław Płuciennik</i>
Siegfried J. SCHMIDT	151	Literary Studies as an Interdisciplinary Undertaking Trans. <i>Bogdan Balicki</i>

Andrzej SKRENDÓ

Maciej ADAMSKI

Cezary ZALEWSKI

Justyna TABASZEWSKA

Jacek KOPCIŃSKI

Štěpán BALÍK

Conversations

- 169** Constructivism, Comparative Studies, Identity: Steven Tötösy de Zepetnek Talks to Agata Zawiszewska and Andrzej Skrendo

Opinions

- 180** A Peculiar Type of Untranslatability: On Difficulties in Translation Theory, with Reference to Hermeneutics
- 197** A New Prototype of Genre Theory

Monographs

- 207** Impossible *Catharsis*: Ingarden and Ricoeur's Readings of Aristotle's *Poetics*

Commentaries

- 221** Trauma as an Aesthetic Affective Experience: An Analysis of 'Emphatic Vision'

Testimonies

- 235** When no Street Makes Sense: The War by Young Polish Stage Directors and Playwrights

Wanderings

- 247** The Tradition of Czech Humour and 'Mystification'

- 267** Author's Biographical Notes

Literackie tworzenie rzeczywistości

Bez prowokowania większych kontrowersji możemy chyba przyjąć, że o nadejściu i charakterze ponowoczesnego przesilenia (gdyż ta kategoria, ze względu na pewną ambiwalencję, wydaje mi się w tym kontekście bardziej odpowiednia niż zbyt radykalne pojęcie „przełomu”) w myśleniu o literaturze zadecydowały przede wszystkim dwa wyraziste ruchy intelektualne, czyli poststrukturalizm (zwłaszcza w wersjach bliskich dekonstrukcji) oraz neopragmatyzm (zorientowany na teorię rezonansu czytelniczego). Oba kierunki próbowały w swych dociekaniach ukazać granicę między stabilnymi konwencjami komunikacyjnymi a czymś, co miałoby zakłócać bądź uchylać ich spójność, choć raz intruzem okazywała się mnogość figuracji, żłobiących ślady przemieszczeń rozszczepionej nieświadomości, a raz – nieskończona zmienność sytuacyjnych kontekstów, wikłających teksty w relacje etyczne, polityczne czy ekonomiczne. W pewnym uproszczeniu da się więc powiedzieć, że ponowoczesną refleksję nad statusem literatury zainaugurowały dwa odmienne ujęcia kwestii języka, wytwarzające pewien rodzaj tautologicznej równowagi między zwielokrotnieniem a opróżnieniem znaku – poststrukturalizm przypisywał bowiem słowom mnogość krzyżujących się odniesień, które ze względu na dynamikę „torowań” nie dają się zintegrować w całościowej wykładni, pragmatyzm zaś traktował te same znaki jako plastyczne formy, gotowe dopasować się do nowych relacji z przygodnymi kontekstami, nasycając sensem dzięki decyzjom użytkowników, którzy stosownie do swych potrzeb nadają zapisom dane odczytania. W praktyce jednak konsekwencje obu tych koncepcji okazały się pod wieloma względami zbieżne, oznaczając przede wszystkim krytyczną problematyzację poznawczych aspiracji literaturoznawstwa, potencjalizację znaczeń tekstowych oraz zaakcentowanie performatywnego aspektu sygnifikacji.

Inicjatorzy ponowoczesności na ogół nie formułowali pozytywnych programów badawczych, wybierając raczej subwersywne kwestionowanie oczywistości, ironiczne balansowanie między sprzecznościami i piętrzenie paradoksów. Odstąpienie semantycznej mnogości zdekonstruowanego tekstu bądź jego uległości wobec mrowia pragmatycznych kontekstów prowadziło do zawieszenia osądów na rzecz programowo niekonkluzywnego dryfowania po przestrzeniach tekstowego uniwersum, co w powszechnym odbiorze było często utożsamiane z niemożliwością ustalenia jakiegokolwiek sensownego odniesienia – o popularności takiego stylu lektury przekonuje cała fala literaturoznawczych rozpraw, wypeł-

nionych apokaliptycznymi dywagacjami o nieosiągalności referencji, nietożsamości podmiotu, nieadekwatności komentarza i o poznawczej nieuchwytności statusu literatury. Nastroje te najdobitniejszy wyraz znalazły w pracach Paula de Mana, który w Alegoriach czytania deklarował, że „kończymy w tym samym stanie zawieszenia niewiedzy. Każde pytanie o retoryczny tryb tekstu literackiego jest zawsze pytaniem retorycznym, które nawet nie wie, czy naprawdę pyta”.

Swoista epistemologia negatywna, która zdążyła już przejść na poziom akademickiego frazesu, zdaje się zatem określać ponowoczesne doświadczenie języka w kategoriach jego bytowej nieobecności jako odrębnego przedmiotu, poznawczej niedostępności jego mechanizmów oraz operacyjnej niemożliwości wykorzystania go do przekazywania znaczeń. Co jednak ważne, owa nieobecność nie pozostaje przedmiotem ponurej kontemplacji, ale z czasem zdaje się zyskiwać wymiar pozytywny, otwierając przestrzeń różnych prób restytucji owej niedostępnej realności. O ile bowiem poststrukturalizm poprzez radykalizację strukturalistycznej maszyny różnic wskazał graniczne stany amorficzności, o tyle już pragmatyzm mgliscie antycypował możliwość wyjścia z impasu nieoznaczoności przez porzucenie modelu racjonalności podmiotowej i położenie nacisku na sytuacyjne negocjowanie warunków brzegowych, w wielu pracach coraz częściej zaś dziś dochodzi do głosu poczucie niewystarczalności kontemplowania językowej enigmy i pragnienie przekroczenia sceptycznego negatywizmu bez popadania w naiwny dogmatyzm. Skoro więc na gruncie języka ujmowanego jako spłot różnic ustalenie znaczenia miałoby się okazać niemożliwe, uwagę wielu kierunków zaczyna przyciągać pytanie, w jaki sposób, w jakiej mierze i dzięki czemu – mimo fundamentalnej niemożności – w różnych sytuacjach odbywa się jednak jakieś ustalanie znaczeń. Podczas gdy nowoczesne teorie, skupione wokół strukturalizmu, przyjmowały hipotezę stabilnego systemu gwarantującego tożsamość odniesień, by pokazać, jak skodyfikowane znaki są dynamizowane w danym użyciu i jak przenoszą sensy zaszyfrowane w strukturze tekstowej, to w perspektywie orientacji ponowoczesnych, wyznaczanej przekonaniem o nieprzechodnim wobec sensu charakterze wypowiedzi, uwaga kieruje się na układy, za pomocą których ludzie radzą sobie z domniemaną niemożliwością komunikacji, powstrzymując rozpraszanie się sensu i zmieniając przelotne spięcia znaków w rozpoznawalne konfiguracje. Zamiast projektu apriorycznej nauki o kodowych

Wstęp

regułach wytwarzania znaczeń pojawia się zatem postulat szukania punktów zaczepienia i lokalnych ustaleń, organizujących chaotyczne przepływy sygnifikacji w obrębie różnych form kulturowej reprezentacji.

Taką formacyjną figurę paradoksalnych „warunków niemożliwości”, ewokującą ryzyko niepowodzenia wpisane inherentnie w każdą formę aktywności symbolicznej, można dziś zresztą odnaleźć na różnych obszarach nauk społecznych i humanistycznych. Wskazuje się na przykład, że w psychoanalizie Jacques’a Lacana dominująca pozycja języka zostaje z czasem zdynamizowana ambivalentnym usytuowaniem porządku znakowego wobec konstytutywnej nieobecności Realnego, warunkującej przez kompensacyjne przeniesienia wylanianie się reprezentacji i przyjmowanie tożsamości społecznych. Ujęcie to, dokonując typowego dla poststrukturalizmu domknięcia autonomicznej sfery znakowej, jednocześnie w pewien sposób ją rewaloryzuje domyslnym zorientowaniem na „obiekt niemożliwy”, który właśnie dzięki nieuchronnemu wyparciu ustawicznie dynamizuje uniwersum form symbolicznych. Analogiczna figura niemożliwego uwarunkowania pojawia się dziś w filozofii społecznej. Na przykład Ernesto Laclau, przedstawiciel postmarksi-stowskiej socjologii wiedzy, osią swych rozważań czyni napięcie między niemożliwością utrwalenia znaczeń a mechanizmem uporczywych prób jego dokonania, rezygnując z utopijnej, jego zdaniem, kategorii „społeczeństwa”, czyli jednolitej, zrozumiałej struktury, na rzecz obserwacji niewspółmiernych praktyk traktowanych jako próby oswojenia gry różnic. Ta sama logika służy mu zresztą do opisanego mechanizmu politycznej reprezentacji, który dzięki niemożności ustanowienia adekwatnego uobecnienia odsłania zasadniczy rozróżnienie między instytucjonalnym locum a jego każdym partykularnym wypełnieniem, tematyzując przygodność każdej władzy i otwierając tym samym demokratyczną przestrzeń gry sił. Laclau w swych opisach powtarza więc najpierw gest dekonstrukcji, zmieniając stabilny przedmiot w zdecentrowaną sieć relacji, zaraz jednak dopełnia go nowym elementem, przechodząc do opisu określonych prób względnego utrwalenia znaczeń.

Przywołany koncept „warunków niemożliwości” jako paradoksalnego horyzontu partykularnych utrwalen zdaje się wskazywać punkt odniesienia całej formacji ponowoczesnej, która w kulturze szuka lokalnych i prowizorycznych domknięć, różnicując jednocześnie poszczególne nurty zależnie od tego, w jakich subuniwersach odnajdują mechanizmy zespalania się form znakowych. Spora część badaczy okazała się skłonna uznać, że za stabilizowanie znaczeń odpowiadają przede wszystkim przygodne formacje kulturowe – ideologie, instytucje, dyskursy władzy, modele tożsamości zbiorowej – zarówno kształtujące sposoby mówienia o świecie, jak i same przez nie kształtowane. Na płaszczyźnie technik analitycznych zwolennicy takiego podejścia za najbardziej odpowiednią strategię – wobec domniemanej problematyczności, heterogeniczności, zmienności i płynności przedmiotu – uznają eklektyczny bricolage koncepcyjny, łączący ujęcia semiotyczne, retoryczne, psychoanalityczne, pragmatyczne itp. Postawa ta wydaje się dziś bliska wielu różnym orientacjom badawczym (choć żadnej zapewne nie obejmuje bez reszty), dochodząc do głosu w obrębie takich kierunków, jak poetyka kulturowa, feminizm i badania genderowe, nowy historyzm, postkolonializm, krytyka etyczna czy poetyka antropologiczna. O wszystkich tych sprawach i koncepcjach pisano już jednak w „Tekstach Drugich” wielokrotnie, omawiając poszczególne wątki, prezentując rozmaite stanowiska i wyko-

rzysztując wybrane inspiracje. Tym razem więc chcielibyśmy z życzliwym, acz ostrożnym zaciekawieniem przyjrzeć się na łamach naszego pisma dwóm innym kierunkom, które za sprawą swych preferencji metodologicznych zajmują względnie odrębną pozycję na tle kulturocentrycznego mainstreamu, choć swą obecność w polskiej refleksji literaturoznawczej manifestują – przynajmniej dotychczas – dość połowicznie.

Kognitywizm i konstruktywizm – bo o tych nurtach mowa – odróżniają się od całej grupy wymienionych wyżej orientacji, otwartych na pluralizm ujęć i zdominowanych przez interpretacyjną praxis, m.in. poprzez dążenie do metodologicznego ujednolicania stosowanych procedur i poświęcanie sporej uwagi eksplikowaniu teoretycznych założeń własnych koncepcji. O ile bowiem większość zwolenników kulturowych studiów nad literaturą godzi się z pewną fragmentaryzacją i personalizacją perspektywy opisu, a jednocześnie rezygnuje z tworzenia całościowych syntez, do ewentualnych uogólnień dochodząc raczej przy okazji konkretnych analiz, o tyle przedstawiciele obu prezentowanych kierunków podtrzymują nowoczesne dążenie do tworzenia ogólnych paradygmatów, poświęcając sporo uwagi rozważaniom nad spójnością metody i starają się wypracować określone ramy doktrynalne dla swych poczyniń badawczych, stawiając sobie za cel jednolite metodyczenie oraz zobowiązujące intersubiektywnie ogarnięcie pewnego obszaru zagadnień. Aby zaś okiełznać swobodny flux znaczących i uporać się z destabilizacją literackiej semantyki, przyjmują heteroteliczną koncepcję języka, który nie podlega anihilacji, lecz zostaje rozwarstwiony i odniesiony do jakichś bytów innorodnych.

Koncepcje z obszarów nauk o poznaniu (tak bowiem wypadaloby chyba przekładać formułę cognitive science) i badań systemów autopoietycznych dają jednak dwie różne odpowiedzi na pytanie o charakter tego odniesienia i status form organizujących funkcjonowanie dyskursu. Kognitywizm (w takiej postaci, jaka wylania się z prac na przykład Marka Johnsona, Marka Turnera, Petera Stockwella, Reuvena Tsuru) stara się porządkować wielość zjawisk komunikacyjnych poprzez odniesienie do architektury ludzkiego umysłu, a strukturalnej koncepcji autonomicznego systemu binarnych różnic i poststrukturalnej wizji nawarstwienia śladów wiodących w nieskończoność przeciwstawia obraz mowy jako antropocentrycznego kontinuum nieostrych form, utrwalających elementarne doznania człowieka (takie jak ruch, percepcja, troska o ciało, orientacja przestrzenna) i podatnych na modyfikacje w zmiennych kontekstach. Walorem takiej koncepcji miałoby zaś być m.in. dynamiczne ujęcie semantyki: z jednej strony bowiem akcentuje ona zdarzeniowy i perspektywiczny charakter znaczenia, odchodząc od prymatu kodowych hipostaz, z drugiej wszakże – szuka w języku śladów utrwalenia egzystencjalnego doświadczenia, ograniczających swobodną grę różnic i nadających rozpoznawalną postać anarchicznym przepływowi znaczeń.

Zasadniczą kwestią dla przyjęcia takiej koncepcji semantycznej jest niewątpliwie uznanie prymatu metafory jako głównej formy funkcjonowania języka, umożliwiającej zarówno kodowanie subiektywności, jak i ciągle poszerzanie przedmiotowych odniesień, hierarchizowanie doświadczeń czy koordynowanie interakcji. Z reorientacją semantyki traktowanej jako ruch tropów wiąże się też zainteresowanie aktywnością „stapiania” przestrzeni mentalnych i tworzenia pojęciowych „amalgamatów”, w której dostrzec można ekstrapolację metaforycznego odkrywania podobnego w niepodobnym. Na dobrą sprawę, właści-

Wstęp

wie cały repertuar kognitywistycznych tematów daje się potraktować jako ciąg wypowiedzeń, wynikających z rozwinięcia pierwotnej intuicji łączącej komunikację z tropicnością. Tak więc – dla przykładu – problem profilowania w tekstach (rozwijany zwłaszcza w pracach z kręgu tzw. lubelskiej szkoły kognitywizmu) odsyła nas do różnych form podmiotowego uwydatniania znaczeń i aspektowego ujmowania przedmiotu poprzez splatanie utartych konotacji z sygnałami subiektywności, a zatem – do palety zabiegów powtarzających przy konstruowaniu całej wypowiedzi strategie typowe dla konfigurowania cech znaku pod kątem użycia metaforycznego. Co więcej, profilowanie – czy to metaforyzowanego przedmiotu, czy całego świata przedstawionego – nie jest jedynie poznawczym uwydatnieniem wybranego aspektu, ale jego waloryzacją, odwołującą się kompleksowo do różnych władz poznawczych podmiotu, a więc zarówno do intelektu, jak i do emocji, gustu czy światopoglądu, stanowiąc apel do odbiorcy o spojrzenie na daną rzecz z podobnej perspektywy (na skutek czego adekwatność rekonstrukcji jako horyzont komunikacji zostaje tu zastąpiona siłą i bogactwem rezonansu). Do podobnej interakcji odnosi się również pojęcie empatii, które zakłada skojarzenie oraz prowizoryczną identyfikację dwóch przestrzeni psychologicznych i odpowiadających im punktów widzenia (tzn. mojego i przynależnego Innemu), co wymaga nie tylko przeprowadzenia procedur inferencyjnych, ale też ustanowienia jakiegoś emotywnego odniesienia i zderzenia percypowanych treści z zasobami własnej pamięci. I wreszcie, z ekspansją semantyki metaforycznej wiąże się kariera ikonizacji, która – po okresie marginalizacji w strukturalnej semiotyce – awansowała do roli głównej zasady, organizującej zdaniem kognitywistów nasze myślenie, mówienie i postrzeganie, dzięki odsyłaniu do ciągów analogii, nawarstwiających się w doświadczeniu (zob. na przykład zbiór *Podobieństwo, Kognitywistyka*, t. 2, red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006).

Myśl o tropie jako głównej formie poznania i mowy bywała oczywiście formułowana wcześniej – pojawia się już w *Nauce* nowej Giambattisty Vico, przewija się w rozważaniach Rousseau i powraca u wielu innych późniejszych autorów (w tym przede wszystkim u patronującego filologicznie całej ponowoczesności Nietzschego), nie może być więc uznawana za absolutną nowość, decydującą o radykalnym nowatorstwie całego kierunku. Wbrew bowiem rewolucyjnej – a nieraz może nieco przesadnie triumfalnej – retoryce wielkiego przełomu, realna atrakcyjność nauk o poznaniu wydaje się polegać raczej na odświeżającym przywołaniu pewnych zapomnianych bądź niedocenianych konceptów, ich przeformułowaniu w innym języku i zaadaptowaniu dla aktualnych potrzeb, ustawieniu w odmiennej perspektywie i zespoleniu w nowe kombinacje myślowe. Nie znaczy to, bym chciał kwestionować wartość dorobku kognitywistów, sądzę jedynie, że ich zadłużenie u poprzedników jest bardziej znaczące, niż mogłoby się wydawać po lekturze wystąpień programowych. Trzeba wszakże przyznać, iż w myśleniu tym spotykają się wątki nieraz dość zaskakujące bądź pochodzące z bardzo od siebie oddalonych pokładów tradycji, skoro w ramach jednej orientacji połączono na przykład zainteresowanie mediatyzacyjną rolą form symbolicznych (kojarzone zwykle z pracami Ernsta Cassirera), figuralny holizm bliski ujęciom gestaltizmu, fenomenologiczną nobilitację codziennego doświadczenia oraz twardy scjentyzm współczesnych badań neurologicznych. Kognitywistyczne uznanie nadrzędności porządku metaforycznego nad składniowym stanowi zaś w pewnym sensie powrót do an-

tygramatycznego nastawienia ubiegłowiecznego neoidealizmu, na gruncie którego Karl Vossler krytykował przesąd o zdaniu jako jednostce mowy i atakował „nienaukowe” rozpatrywanie języka z perspektywy konwencji czy reguł (choć owo neoidealistyczne zafarpowanie kreatywnością słowa zyskuje tu ugruntowanie – jak na ironię – w naturalistycznej ontologii na modłę Darwina).

Również figuratywna wykładnia specyficznych cech literatury (traktowanej jako pole dyskursu o wzmożonej retoryczności, na którym formotwórcza rola tropów w procesie tworzenia kulturowych reprezentacji manifestuje się szczególnie wyraźnie) wchodzi w dialog z całym szeregiem analogicznych ujęć dawnych i współczesnych. Teza komentowanego w niniejszym numerze Stockwella, w myśl której znaczenie tekstu artystycznego (i właściwie każdej wypowiedzi, skoro literatura stanowi jedynie intensyfikację ogólnych właściwości mowy) przyjmuje z zasady postać paraboli, na pierwszy rzut oka może wyglądać podobnie do poglądów cytowanego już de Mana, uznającego alegorię za podstawowy mechanizm tworzenia znaczeń. Zarazem jednak właśnie to zestawienie dobrze unaocznia ważną różnicę między poststrukturalistyczną a kognitywistyczną refleksją retoryczną – o ile bowiem dekonstrukcjonista przedstawia figuratywność jako źródło nieskończonych aberracji semantycznych, przesądzających o poznawczej i komunikacyjnej niemocy języka, o tyle kognitywiści, rezygnując z perspektywy epistemologicznej na rzecz holistycznego postrzegania człowieka, widzą w tropach narzędzia organizacji doświadczenia, oswojone z odniesienia do obiektywistycznego modelu wiedzy i związane z przygodnością materialnej egzystencji człowieka – traktują zatem ich funkcjonowanie jako główny warunek językowej pozytywności, umożliwiający współpracę komunikacyjną.

Podobny optymizm poznawczy, wielokrotnie demonstrowany przez kognitywistów, zapewne w znacznej mierze przyczynił się do spektakularnego sukcesu tej orientacji, powodując lawinowy przyrost prac z zakresu nauk o poznaniu (tak, że dziś da się już dostrzec daleko posunięte wewnętrzne zróżnicowanie kierunku – widać na przykład pewien rozróż między tendencją scjentyistyczną, chętniej korzystającą z dorobku nauk przyrodniczych i skupioną na precyzowaniu pojęć, oraz alternatywną, zainteresowaną raczej zagadnieniami kreatywności i wyobraźni, akcentującą interpretacyjny wymiar poznania, zanurzonego w żywiole tropiczności). Na tle tak znaczącej popularności w światowym piśmiennictwie naukowym zastanawiać może stosunkowo skromna reprezentacja analogicznych ujęć w rodzimej wiedzy o literaturze. Powstało sporo prac stricte językoznawczych bądź mówiących o sztuce słowa z perspektywy lingwistycznej, rozwinęła się nawet wspomniana już szkoła o nachyleniu kulturowo-antropologicznym, określana niekiedy mianem „kognitywizmu lubelskiego”, ale w samej refleksji literaturoznawczej trudno mówić o jakimś szerszym trendzie, a podobne ujęcia pozostają domeną indywidualnych przedsięwzięć, silnie naznaczonych śladem autorskiego spojrzenia (w nielicznych komentarzach na temat samej metodologii dało się zaś usłyszeć głównie kilka głosów sceptycznych). W chwili obecnej wydaje się zatem, że główną formą obecności kognitywizmu w polskim myśleniu literaturoznawczym pozostają luźne, rozproszone i nieortodoksyjne nawiązania, prowadzące do poszerzenia repertuaru pojęć oraz problemów, podejmowanych w różnych kontekstach badawczych (by wspomnieć na przykład prace Anny Łebkowskiej o empatii, Włodzimierza Boleckiego o modalności czy Ryszarda Nycza o doświadczeniu).

Wstęp

Również konstrukttywizm – choć od kilku lat coraz wyraźniej zaznacza swój udział w teoretycznoliterackiej debacie – dotychczas nie wszedł na dobre do szerszego obiegu akademickiego, pozostając raczej obszarem zainteresowań stosunkowo wąskiej grupy entuzjastów (głównymi świadectwami jego oddziaływania u nas pozostają bowiem – poza antologią klasycznych przekładów – niektóre prace Erazma Kuźmy, koncepcje Michaela Fleischer’a oraz projekty przygotowywane w ramach Międzyinstytutowego Koła Naukowego Teoretyków Literatury przy Uniwersytecie Wrocławskim). Sytuacja wygląda tu jednak nieco inaczej ze względu na odmienny charakter samego kierunku. Jeśli bowiem nurt kognitywistyczny, zafrapowany rozmywaniem granic i akcentujący potrzebę elastyczności opisów, sam pozostaje wielopostaciową formacją o płynnych granicach, otwartą na różne inspiracje i modyfikacje, często przenikającą się z innymi strategiami badawczymi, z natury wykazując sporą zdolność asymilacji, to konstrukttywizm stawia raczej na wyrazistość i dość pryncypialnie formułuje określony program naukowy (co zapewne utrudnia transfery poszczególnych conceptów do prac o innym rodowodzie intelektualnym). Można co prawda przyjąć szerokie rozumienie tej nazwy, określając nią po prostu ogólny pogląd o konstrukcyjnym charakterze ludzkich aktów poznawczych, form wiedzy, wartości kulturowych, wyobrażeń o świecie czy relacji społecznych (na tak zaś szeroko zakreślonym obszarze mieściłaby się ze swymi przekonaniami spora część, jeśli nie większość, przedstawicieli nauk społecznych), ale w ściślejszym znaczeniu odsyła ona przede wszystkim do projektu tzw. Empirycznej Nauki o Literaturze, zaproponowanego przez niemieckich badaczy w latach 80. ubiegłego wieku, najpełniej chyba realizowanego w pracach Siegfrieda J. Schmidta, a rozpoznawalnego dzięki nie tak dziś częstej homogeniczności ujęcia, zauważalnej także w nawiązaniach i kontynuacjach, podejmowanych później przez różnych badaczy poza pierwotnym kontekstem instytucjonalnym.

Da się oczywiście wskazać merytoryczne związki, oddziaływania bądź paralele między założeniami tego przedsięwzięcia a innymi koncepcjami z zakresu humanistyki – ważną tradycją naukową wydaje się w tym kontekście przede wszystkim socjologia wiedzy od Karla Mannheim’a po Berger’a i Luckmanna (pośrednio przywołanych w tytule niniejszego wprowadzenia), jeśli zaś chodzi o prace nowsze, to wiele podobnych motywów i przemyśleń (choć często w bardzo różnych uwikłaniach) znajdziemy u takich autorów, jak na przykład Pierre Bourdieu, Stanley Fish, Nelson Goodman czy Bruno Latour (a warto może też przypomnieć, iż bliską tej perspektywie książkę *Przemoc i poznanie* kilkanaście lat temu opublikował u nas Andrzej Zybertowicz). Pewna dwuznaczność charakteryzuje natomiast stosunek „empirycznego literaturoznawstwa” do „nauk o poznaniu”. Z jednej strony zestawienie obu kierunków w bieżącym numerze „Tekstów Drugich” ma za podstawę nie tylko lokalne uwarunkowania sytuacyjne, związane z tempem przyswajania różnych metodologii w polskim literaturoznawstwie, ale opiera się na faktycznych przesłankach merytorycznych, gdyż pozwala uchwycić całkiem sporo konkretnych nawiązań i pokrewieństw między obydwoma kierunkami. Kognitywiści na przykład bardzo mocno akcentują konstrukcyjny charakter naszego postrzegania, anulując możliwość bezpośredniego zetknięcia z przedmiotem, konstruktyniści zaś sporo uwagi poświęcają modelom poznawczym, niekiedy nawet wprost określając swoją refleksję jako myśl zorientowaną na „teorię kognicji”. Niekiedy zaś pojawiają się nawet komentarze, interpretujące kognitywizm jako pewien wariant konstruktynizmu w psy-

chologii i lingwistyce, bądź też konstruktivism jako doktrynę z zakresu kognitywistyki. Zarazem jednak – mimo niewątpliwej mnogości takich punktów stycznych, na wielu poziomach refleksji wyraźnie zarysowuje się odmiennosc obu perspektyw.

Zasadnicza różnica dotyczy wyboru głównej płaszczyzny odniesienia proponowanych wyjaśnień, gdyż w konstruktystyce tym, co organizuje konfigurację znaczeń, ograniczając nieprzewidywalność semantycznych ruchów Browna, nie jest już – jak u kognitywistów – architektura ludzkiego umysłu, ale system społecznych ról, instytucji i oddziaływań, tworzący historyczne ramy aktywności komunikacyjnej. Zwolennicy tego podejścia wyciągają zatem radykalne konsekwencje z ponowoczesnej destabilizacji kategorii tekstowych i akceptują konsekwencje osłabienia więzi między formą a znaczeniem, postulując zastąpienie wiedzy o literaturze zogniskowanej wokół hermeneutyki tekstu przez metodyczne badanie procesów produkcji, dystrybucji i obiegu nośników wartości estetycznej (co jednak ważne, nie chodzi tu o uzupełnianie wiedzy o przekazie artystycznym refleksją nad jego uwikłaniami, ale o zasadniczą zmianę pojmowania samego przedmiotu). Niewątpliwie obstawanie przy rygorystycznie pojmowanej naukowości przedsięwzięcia – wraz z rehabilitacją myślenia systemowego (stanowiącego jeden z głównych przedmiotów ponowoczesnej kontestacji) i dążeniem do formułowania ogólnych praw – decyduje o charakterystycznej osobności Empirycznej Nauki o Literaturze wśród pozostałych nurtów współczesnej humanistyki. Przy bardzo ogólnym potraktowaniu sprawy można by wręcz odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z prostą repetycją tradycyjnych motywów socjologii literatury w jej wariacie marksiowskim bądź semiotycznym (by wspomnieć choćby prace Stefana Żółkiewskiego). Choć jednak pewne pokrewieństwo najprawdopodobniej zachodzi, nie oznacza to, by należało rzecz zbyć frazesem nihil novi sub sole, gdyż pozornie tradycyjne ujęcia są dziś na ogół korygowane odziedziczoną po kilku dziesięcioleciach rozwoju refleksji teoretycznej świadomością złożonych uwarunkowań dyskursu literackiego. Podobnie bowiem jak w kognitywizmie samo nawiązanie do psychologii poznania nie prowadzi do restytucji dawnego psychologizmu, tak i tutaj – przyjęcie optyki socjologicznej nie musi prowadzić do redukcjonistycznego socjologizmu, służąc raczej ukazywaniu sprawnego potencjału komunikacji, wytwarzającej lokalne uniwersa symboliczne.

Podejście konstruktystów wydaje się o tyle zbieżne z innymi tendencjami w humanistyce, że procesu negocjowania literackich znaczeń nie traktują oni jako epifenomenu uprzednich, bardziej „realnych” oddziaływań społecznych, widząc w nim paradygmatyczny model konstituowania kulturowych konwencji, dający wgląd także w dynamikę wytwarzania pozaartystycznych fikcji życia społecznego. Skoro zaś znaczenia negocjuje się w dyskursie, poprzez debatowanie w ramach odpowiednich instytucji, nie powinno specjalnie dziwić, że od utworów krążących w obiegu estetycznym (czyli na przykład – mówiąc staroświecko – wierszy, powieści bądź dramatów) bardziej chyba interesują konstruktystów ich omówienia i komentarze (specjalistyczne, podręcznikowe, popularnonaukowe itp.), kształtujące i sankcjonujące dane strategie lekturowe, kryteria ocen, czy stereotypy odbioru. Radykalnie pojmowane „empiryczne” podejście często więc kieruje uwagę badacza ku temu, co faktycznie bywa mu najbliższe w przestrzeni empirycznej, czyli ku bieżącemu piśmiennictwu z obszaru jego własnej profesji, de facto czyniąc literaturoznawstwo jednym z głównych przedmiotów wiedzy o literaturze.

Wstęp

Oba prezentowane kierunki wychodzą od kluczowego dla ponowoczesności problemu przygodności i od spojrzenia na praktyki dyskursywne jako próby uporania się z niemożnością ugruntowania znaczeń, wchodzą więc do pewnego stopnia w ogólne ramy dominujących tendencji, ale zarazem chcą wypracowywać intersubiektywnie rozpoznawalne metody opisu i tworzyć własne, względnie spójne dialekty naukowe, czym raczej odróżniają się od większości pozostałych orientacji, unikających algorytmizacji swoich poczynañ, a dowartościowujących inwencyjność i fragmentaryczność, optujących na rzecz „myśli słabej”. Przyplacają to – jak się zdaje – pewnym nadmiarem ogólnych deklaracji i metodologicznych autokomentarzy, skłonnością do nieco scholastycznych rozróżnień oraz wzrostem skomplikowanej terminologii (przypominając tym zresztą wielkie koncepcje teoretyczne XX wieku), zyskują jednak tym samym potencjalną sympatię badaczy przywiązanych do nowoczesnych norm racjonalności, których niepokoi zastępowanie naukowej infrastruktury barwnymi konceptami, ideologicznymi manifestacjami, intelektualnymi prowokacjami i gramami retorycznymi. Z drugiej strony obie orientacje pracują ostatecznie na rzecz rozmiękczenia tradycyjnego pojęcia tekstu, wiążąc znaczenie z czynnikami poznawczymi bądź kulturowymi i traktując analizę form artystycznych jako sposób rozpoznania mechanizmów organizujących całość ludzkiego doświadczenia, takie zaś wszechogarniające ambicje mogą zniechęcać autorów przywiązanych do prymatu kompetencji interpretacyjnych i obawiających się rozmycia przedmiotowej specyfiki dyscypliny. Nie wydaje się wszakże, by podtrzymywanie status quo miało być z zasady naszym głównym zmartwieniem (zwłaszcza w czasie, gdy – jak się zdaje – przemieszczają się wszystkie granice i podziały, porządkujące obszar refleksji naukowej), obie zaś tendencje zasługują na uwagę – już choćby ze względu na swą wyrazistą tożsamość – dlatego też zwolenników wszelkich koncepcji literaturoznawczych zapraszamy do lektury.

Grzegorz GROCHOWSKI

Abstract

Grzegorz GROCHOWSKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

The Literary Construction of Reality

Grochowski's article opens this special number on two, somewhat similar, contemporary trends in the humanities, whose methodological achievements are especially pertinent to literary studies. The author situates both schools on a wider map of postmodern thought, pointing out that their shared premises determine their relative similarity. However, Grochowski also shows that their distinctive characteristics allow each to maintain an independent position.

Szkice

Erazm KUŹMA

Sztuka w perspektywie operacyjnego konstruktywizmu Niklasa Luhmanna

Konstruktywizm przed konstruktywizmem

Słowa „konstrukcja”, „konstruowanie”, „konstruktywizm” stosowane do sztuki pojawiały się co najmniej od czasów awangardowych ruchów artystycznych na początku XX wieku (w manifestach artystów rosyjskich – A. Pevsnera, N. Gabo, E. Lissitzkiego, w manifestach artystów polskich z grupy „Bunt”), ale konstruktywizm Luhmanna nie ma z tymi ruchami i ich nazewnictwem nic wspólnego. Konstruktywizm z początku wieku był wytworem samych artystów i ludzi ze sztuką związanych, był teorią i metodą tworzenia dzieł sztuki. Wprawdzie odwoływali się oni do ówczesnej nauki, ale źródła i cele konstruktywizmu Luhmanna są zupełnie inne, a i on sam nie był artystą czy teoretykiem sztuki, lecz filozofującym socjologiem. Jego konstruktywizm jest ogólną teorią obejmującą nie tylko system sztuki, lecz także system gospodarki, system świadomości, system komunikacji itd., a przede wszystkim – system systemów – społeczeństwo. Oczywiście dzisiaj, z perspektywy minionego wieku, można doszukiwać się między tymi kierunkami pewnych podobieństw, ale nie zależności. Podobieństwa wynikają z naukowego i praktycznego podejścia do sztuki jako zjawiska społecznego: artysta „miał być inżynierem słowa, konstruktorem materiału, majstrem świadomym swego rzemiosła”¹, miał być twórcą, a nie odtwórcą. Nowe podejście wiązało się też ze zmianami w teorii poznania, z przeświadczeniem, że myśl ludzka nie odtwarza świata, lecz go stwarza. Kubiści – a główny teoretyk konstruktywizmu Naum Gabo pisał, że

¹ G. Gazda *Konstruktywizm*, hasło w: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 221.

„Kubizm jest bezpośrednim źródłem, z którego wywodzi się myśl konstruktywna, aczkolwiek ten związek był raczej odpychaniem niż przyciąganiem”² – powołując się na teorie nie-Euklidesowe i teorie Riemanna twierdzili: „Nie ma nic realnego poza nami samymi, nie ma nic realnego oprócz zderzenia doznania z indywidualnym ukierunkowaniem umysłu. [...] Jest tyle wyobrażeń przedmiotów, ile oczu na nie spoglądających, tyle wyobrażeń istoty, ile pojmujących umysłów”³. Także główny teoretyk i praktyk abstrakcjonizmu, Wasył Kandynski, we wspomnieniach wyznawał: „Rozbicie atomu było dla mnie jakby rozbiciem całego świata. Nagle runęły najtrwalsze mury. Wszystko stało się niepewne, niespójne, słabe”. Skoro tak, nie ma co się oglądać na zastany świat, trzeba go stwarzać na nowo: „Tworzenie dzieła sztuki jest tworzeniem świata”⁴. Zysk z tego taki, że dzieło jest całkowicie wyjaśnialne, bo jest świadomą konstrukcją – tak zapewniał w zakończeniu swej głównej rozprawy *O duchowości w sztuce* (1912).

W obszarze języka niemieckiego i sztuki niemieckiej, zwłaszcza kręgu „Der Blaue Reiter”, źródłem myślenia konstruktywistycznego była rozprawa Wilhelma Worringera *Abstrakcja i wczucie* (1908), która głosiła, że dzieło sztuki jest takim samym samodzielnym przedmiotem, jak przedmioty natury, ale z naturą nie ma nic wspólnego, wyrasta bowiem z dwóch przeciwstawnych nastawień psychologicznych: pędu do wczucia się i pędu do abstrakcji (*Einfühlungsdrang* – *Abstraktionsdrang*):

Tak jak pęd do wczucia zakłada estetyczną przyjemność znajdowaną w pięknie tego, co organiczne, tak pęd do abstrakcji swoje piękno znajduje w tym, co zaprzecza życiu, w nie-organicznym, krystalicznym – mówiąc prościej, w każdej abstrakcyjnej prawidłowości i konieczności.⁵

Wyjaśniał dalej, że ów pęd do abstrakcji wyrasta z lęku przed nieogarnioną wielością i różnorodnością natury i że abstrakcja wyzwala z przypadkowości i bezzasadności istnienia. Franz Marc, powołując się na Worringer i Kandynskiego, swój esej zatytułowany *Konstruktywne idee nowego malarstwa* kończył konstatacją: „Człowiek już nie zależy od obrazu natury, lecz niszczy go, by ukazać potężne prawa, które rządzą poza piękną złudą”⁶.

W Polsce najbliżsi ideom konstruktywizmu jako ogólnej teorii byli formiści. Główny ich przedstawiciel, Leon Chwistek, myśl swoją wywodził z tego samego

² N. Gabo *The Constructive Idea in Art* (1937), w: *Modern Artist on Art*, ed. by R.L. Herbert, Prentice Hall, New Jersey 1965, s. 106.

³ A. Gleizes, J. Metzinger *Cubism* (1912), tamże, s. 8, 13.

⁴ W. Kandinsky *Reminiscences*, tamże, s. 27, 35.

⁵ W. Worringer *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911, s. 3.

⁶ F. Marc *Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei*, w: „Der Blaue Reiter”. *Dokumente einer geistigen Bewegung*, hrsg. von A. Hüneke, P. Reclam, Leipzig 1986, s. 446.

źródła, z którego czerpali później konstruktywiści-teoretycy, mianowicie z psychologii postaci (rozprawa *Sur les variations périodiques du contenu des images vues dans un contour donné*, 1909) i doszedł do teorii wielości rzeczywistości (*Pojęcie rzeczywistości*, 1917), co zaowocowało wkrótce rozprawą *Wielość rzeczywistości w sztuce* (1918) – rozprawą poszerzaną i rozwijaną aż do ostatecznej postaci w książce *Granice nauki* z 1935 roku. Chciał przy tym te poszczególne rzeczywistości traktować jako systemy wewnętrznie niesprzeczne, co jest pewną analogią do systemizmu Luhmanna. Metodę badawczą tych systemów nazywał ponadto „metodą konstrukcyjną” (*Zastosowanie metody konstrukcyjnej do teorii poznania*, 1923). Metoda ta zakładała, że nie ma nauki czy filozofii bezzałożeniowej, co oczywiście prowadzi do relatywizmu. W *Granicach nauki*, gdy pisał o zależności wrażeń od wyobrażeń, o tym, że poznajemy tylko to, co wiemy, że mamy poznać, powoływał się Chwistek na artykuł lwowskiego lekarza i mikrobiologa Ludwika Flecka *Zur Krise der „Wirklichkeit”* (w piśmie „Die Naturwissenschaften”, 1929)⁷. Także Fleck pisał w tym artykule o wielości rzeczywistości wytwarzanej przez każdego osobnika, o zależności poznania od tradycji, wychowania, kultury. Z tych wszystkich prekonstrukcjonistów na późniejszy rozwój doktryny, ściślej mówiąc na „radikalny konstruktywizm” Siegfrieda Schmidta, pewien wpływ miał tylko wspomniany przez Chwistka Ludwik Fleck. Na Zachodzie odkrył go Thomas Kuhn w *Przedmowie do Struktury rewolucji naukowych* (1962), gdzie powoływał się na rozprawę Flecka *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935). Od tego momentu popularność Flecka na Zachodzie rosła, w Polsce dopiero w 2006 roku przetłumaczono i opublikowano tom jego rozpraw (*Psychosocjologia poznania naukowego*⁸). Schmidt, szukając „dyskursów paralelnych” do radykalnego konstruktywizmu, wskazuje na ten sam artykuł, co Chwistek, i traktuje Flecka jako reprezentanta „kulturowego konstruktywizmu”⁹.

Na koniec tej części wracam do późnego Nauma Gabo, spoglądającego na konstruktywizm w sztuce z perspektywy nie tylko nowych osiągnięć w nauce i filozofii, lecz także, a nawet przede wszystkim wydarzeń historycznych i politycznych. We wspomnianym wyżej artykule z 1937 roku był jeszcze pełen optymizmu: są w historii okresy burzenia i budowania. Kubizm był okresem burzenia, konstruktywizm jest początkiem okresu budowania i nie ogranicza się do sztuki, będąc „ogólną koncepcją świata czy lepiej – duchową postawą pokolenia, ideologią stworzoną przez życie”. Kiedy ponownie wypowiadał się na temat konstruktywizmu w roku 1944, roku II wojny światowej, wyciągał już inne wnioski. Fidiasz, Leonar-

⁷ L. Chwistek *Pisma filozoficzne i logiczne*, wyb. i kom. K. Pasenkiewicz, t. 2, Warszawa 1965, s. 227.

⁸ L. Fleck *Psychosocjologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*, red. Z. Cackowski, S. Symotiuł, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

⁹ S.J. Schmidt *Die Zähmung des Blicks. Konstruktivismus – Empirie – Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1998, s. 26-29.

Szkice

do da Vinci, Szekspir, Newton, Puszkina – też byli konstruktywistami w swoim czasie, bo nie ma prawd ostatecznych. Nie jest taką prawdą też abstrakcjonizm:

W konstruktywnej filozofii nie ma miejsca dla wiecznych i absolutnych prawd. Wszystkie prawdy i wartości są naszymi konstrukcjami, podległymi zarówno zmianom czasu i przestrzeni, jak i przemyślanym wyborom życia dążącego do perfekcji. [...] Perfekcja w konstruktywnym sensie nie jest stanem, lecz procesem, nie jest dobrem ostatecznym, lecz kierunkiem.¹⁰

Wszystko to nie ma nic wspólnego z konstruktywizmem Luhmanna, nie dziwi więc brak u niego nawiązań do awangardy początków XX wieku.

Pojęcia i instrumenty operacyjnego konstruktywizmu

Niklas Luhmann swoje publikacje dzielił na te sprzed książki *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* z roku 1984¹¹, które zresztą nazywał „serią zero-wą” – oraz te po tej książce. A są to: *Die Wirtschaft der Gesellschaft* (1988), *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990), *Das Recht der Gesellschaft* (1993), *Die Kunst der Gesellschaft* (1995); cykl ten zakończył summą socjologiczną *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (1997). Już po jego śmierci (w 1998 roku) z rękopisów wydano jeszcze *Politik der Gesellschaft* (2000) i *Religion der Gesellschaft* (2000)¹². Ten potężny blok tekstów wraz z innymi publikacjami, tu nie wymienionymi, liczy kilkanaście tysięcy stron. Znamcy i kontynuatorzy myśli Luhmanna również i blok powstały po 1984 roku dzielą na fazy: wczesny Luhmann i późny Luhmann.

W książce rozpoczynającej ten cykl wykładu Luhmann swoją teorię, ustala pojęcie i terminy, które – konsekwentnie ulepszając je i wzbogacając – będzie stosował w pozostałych elementach cyklu, także w odniesieniu do sztuki. Książkę otwiera i zamyka metafora lotu, polemicznie odwołująca się do Hegłowskiej metafory sowy Minerwy wylatującej o zmierzchu, kiedy rzeczywistość jest już ukształtowana i poddaje się ustaleniom filozoficznym (tak pisał Hegel w *Przedmowie do Zasad filozofii prawa*). Luhmann w swojej *Przedmowie* powie, że i jego teoria jest lotem ponad „rzeczywistością”, który jednak rzeczywistości nic dać nie może. Lot jego teorii jest lotem na ślepo według przyrządów, „ponad zwartą warstwą chmur”. Wprawdzie między chmurami widać „drogi, osiedla, rzeki, wybrzeża, co przypo-

¹⁰ N. Gabo *Constructivism*, w: H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, Meridian Books, New York 1957, s. 271.

¹¹ Cytaty lokalizuję w tekście, po skrócie SS.

¹² N. Luhmann *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 1984; tegoż *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, 1988; tegoż *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 1990; tegoż *Das Recht der Gesellschaft*, 1993; tegoż *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995; tegoż *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 1997; tegoż *Politik der Gesellschaft*, 2000; tegoż *Religion der Gesellschaft*, 2000 – wszystkie pozycje wyszły nakładem wydawnictwa Suhrkamp, Frankfurt/Main.

mina to, co znane [...] . Ale nikt nie powinien ulegać złudzeniu, że te nieliczne punkty orientacyjne wystarczą, żeby kierować lotem” (SS, s. 13). Tak odcina się Luhmann od klasycznej tradycji, od socjologii empirycznej i filozofii krytycznej Jürgena Habermasa, który pisał, że ideały oświecenia ciągle czekają na urzeczywistnienie. Luhmannowski cykl 6 tomów *Soziologische Aufklärung* skierowany był przeciw oświeceniowym ideałom i złudom postępu, miał być „oświeceniem” złud oświecenia. W ostatnim zdaniu książki *Soziale Systeme* powraca Luhmann do metafory lotu – czas go rozpocząć, przyrządy są gotowe: „możemy teraz dodać sobie otuchy, niech nie szlocha w kącie, niech rozpocznie swój nocny lot. Mamy narzędzia, by go śledzić, i wiemy, że chodzi o rozpoznanie nowoczesnego społeczeństwa” (SS, s. 661). Jakie są te narzędzia, przyrządy zapewniające lot na ślepo? Oczywiście – pojęcie systemu. Rozdział pierwszy rozpoczyna taka deklaracja: „Poniższe rozważania wychodzą z założenia, że są systemy” (SS, s. 30). Okaże się jednak, że jest coś pierwotniejszego, mianowicie różnica. Luhmann jest filozofem różnicy, tak jak Hegel był filozofem całości. Jest filozofem różnicy, podobnie jak Martin Heidegger czy Jacques Derrida, na którego często będzie się powoływał. Parafrazując Biblię i cytując Gregory Batesona powie: „Na początku jest różnica, a nie tożsamość. [...] *difference that makes difference*” (SS, s. 112). Nie znaczy to, że różnica jest realna w realnym świecie, chodzi tylko o to, że jakikolwiek sens, jakakolwiek informacja może powstać jedynie dzięki różnicy: „Każda obserwacja musi posługiwać się różnicą, przy czym jedność różnicy konstituuje się w systemie obserwacyjnym, a nie – obserwowanym” (SS, s. 61). Różnica, bo obserwuję to, a nie tamto, myślę o tym, a nie o tamtym. Więcej, widzę różnicę między sobą – obserwującym, a tym, co obserwowane, widzę tylko dlatego, że nie jestem tym, co obserwowane, istnieję o tyle, o ile jestem odgraniczony od otoczenia. Tak powstaje podstawowa różnica: system – otoczenie (*System – Umwelt*). Wszystkie konsekwencje tej podstawowej różnicy omawia Luhmann na setkach stron. Omawia więc: różnicowanie i odróżnicowanie (*Differenzierung – Entdifferenzierung*), bo system wyłania coraz to nowe elementy powiększające jego złożoność. Aby nie rozpaść się, system musi znaleźć płaszczyznę scalenia, a to umożliwia dalsze różnicowanie. Samostworczość (*Autopoiesis*), bo skoro system oddzielony jest od otoczenia, zdany jest na stwarzanie samego siebie. Operacyjne zamknięcie, bo chociaż otoczenie bodźcuje system (*irritiert* – później Luhmann *Irritation* będzie zamiennie stosował ze *Störung*, *Perturbation*, powie: *Ohne Störung keine Ordnung*), to system musi te bodźce przetworzyć na własne wewnętrzne procesy. Interpenetrację, bo istnieje wiele rodzajów systemów, na przykład systemy świadomości, systemy społeczne i mimo że dla każdego systemu inny system jest otoczeniem, to wchodzą one w strukturalne sprzężenia (*strukturelle Kopplung*). Komunikację, bo systemy nie mogą istnieć bez komunikacji, a i komunikacja nie może istnieć bez systemów, jednak komunikacja to też autopoietyczny system, a więc komunikuje samą siebie. Symbolicznie uogólnione media komunikacyjne (*Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium*) oparte na binarnym kodowaniu: „tak – nie”, bo komunikacja może trwać tylko dzięki „tak”, w wypadku „nie” musi wrócić do poprzedniego „tak” albo innego „tak”.

Podwójną przygodność (*doppelte Kontingenz*), bo skoro systemy są dla siebie otoczeniem, między systemami nie ma porozumienia, lecz przypuszczenie intencji innego systemu. Samoodniesienie i cudzoodniesienie (*Selbstreferenz – Fremdreferenz*), bo system, odgraniczając się od otoczenia czy ustalając swoją formę, musi tę różnicę swoje – cudze wprowadzić do swego systemu jako zasadę odróżnienia, czyli wprowadzić formę w formę (*Wiedereintritt der Form*). Teoria wyposażona w te (i inne – SS, s. 16) terminy i pojęcia jest teorią uniwersalną, czyli superteorią. Po pierwsze dlatego, że obejmuje wszystkie systemy, od systemu komórki, systemu nerwowego, systemu świadomości po systemy społeczne gospodarki, polityki, nauki, religii, wreszcie system systemów – społeczeństwo – i pozwala na ich porównywanie według jednolitych kryteriów. Po drugie dlatego, że obejmuje też siebie, sama jest swoim przedmiotem, co likwiduje tradycyjną opozycję podmiot – przedmiot.

Warto zauważyć, że w książce *Soziale Systeme* Luhmann pisze o różnych autopoietycznych systemach, ale pomija system sztuki. Nie pada też w niej termin „konstruktywizm”. Gdy mówi o swojej teorii poznania, nazywa ją „posttranscendentalną” (SS, s. 648). O swoim konstruktywizmie będzie mówił wtedy, gdy zmuszony będzie określić się wobec różnych konstruktywizmów pojawiających się na giełdzie naukowej, a zwłaszcza wobec „radykalnego konstruktywizmu” Ernsta von Glasersfelda i Siegfrieda J. Schmidta. Zrobi to w rozprawie *Erkenntnis als Konstruktion* (1988). Odrzuci w niej „radykalny konstruktywizm”, który jego zdaniem „jeszcze nie odrobił zadań domowych” i bliższy jest teologii niż tradycji teorii poznania. Zaproponuje własną wersję opartą na zasadzie różnicy: konstruktywistyczne poznanie jest tylko wtedy możliwe – i dlatego możliwe, że system oddziela się od otoczenia, ale „to nie znaczy, że poznanie jest nierealne czy że nie oznacza czegoś realnego; to znaczy jedynie tyle, że operacje, dzięki którym poznający system się wyodrębnia, nie mają swego odpowiednika w otoczeniu, bo gdyby tak było, system rozplątałby się w otoczeniu i poznanie nie byłoby możliwe”¹³. Później, w rozprawie *Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität* (w 5 tomie *Soziologische Aufklärung*, 1990) powie, że konstruktywizm należy wprowadzić z obserwacji drugiego stopnia, z *second order cybernetic* Heinza von Foerстера. Swoją ostateczną wersję konstruktywizmu przedstawi w książce *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990). Według niego dotychczasowe konstruktywizmy zasadzają się na obserwacji pierwszego stopnia, mówią, co sprawia, że nie docieramy do rzeczywistości: język, psychika, kultura, czyli chodzi o pewną realność, pewną rzeczywistość, co prowadzi do regresu w nieskończoność ciągu przyczynowo-skutkowego. „O «konstruktywizmie» można wtedy mówić, kiedy chce się zaznaczyć samoopisanie się systemu wiedzy, a to polega na ciągu operacji, dzięki którym utrwała się autopoieza systemu w otoczeniu, którego nie można poznać, lecz właśnie tylko «konstruować»”¹⁴. Konstruktywistyczne poznanie jest więc autologicz-

¹³ N. Luhmann *Erkenntnis als Konstruktion*, w: tegoż *Aufsätze und Reden*, hrsg. von O. Jahraus, Reclam, Stuttgart 2001, s. 239.

¹⁴ N. Luhmann *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, s. 516.

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstruktywizmu...

ne, „Bo jeśli poznanie jest konstrukcją, to dotyczy to także tego właśnie zdania i wszelkich uzasadnień przyczynowo-skutkowych”¹⁵. Później Luhmann coraz częściej będzie wiązał konstruktywizm z dekonstrukcją, swoją „różnicę” z „różnią” Derridy. W zakończeniu wspomnianej summy socjologicznej powie o nieuchronnym paradoksie samoopisania się społeczeństwa: chce ono opisać się jako jedność, ale może to zrobić tylko przez wprowadzenie różnicy system – otoczenie. Stąd konkluzja: „W dzisiejszym krajobrazie nauki ten paradoksalny punkt wyjścia można sformułować jako jedność konstruktywizmu i dekonstruktywizmu”¹⁶.

Konstruowanie systemu sztuki

Jak wspomniałem wyżej, w książce otwierającej właściwy cykl socjologiczny nie ma mowy o systemie sztuki. Nie znaczy to jednak, że uroki sztuki były Luhmannowi obce. Wcześniej wykazał się wielką erudycją w tej materii, zwłaszcza jeśli chodzi o literaturę i teorię literatury, czego świadectwem książka *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982). Szczególnie często i we wszystkich książkach i artykułach powoływał się na romantyczną literaturę niemiecką i na niemiecką filozofię sztuki tego okresu. Już w tej „serii zerowej” pojawiają się rozprawy przygotowujące późniejszy tom poświęcony sztuce. Dzieje się tak przy okazji badania mechanizmów powstawania systemów. Wiadomo, że systemy powstają dzięki komunikacji, ale ta komunikacja musi być jakoś wyspecyfikowana dla każdego systemu, musi być inaczej kodowana. Temu poświęcony jest artykuł z 1974 roku *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*. Otóż te kody (przejęte z biologii, a nie lingwistyki) traktowane są nie jako wartości, ale jako abstrakcyjne dysjunkcje, „jako «tak albo nie», «mieć albo nie mieć», «prawda albo nieprawda», «piękno albo brzydota»”. Binarne kodowanie „mieć albo nie mieć” tworzy system gospodarki, „prawda albo nieprawda” – system nauki, „piękno albo brzydota” – system sztuki¹⁷. Następny artykuł *Ist der Kunst codierbar?* (1976) ukazał się w książce zbiorowej redagowanej przez Siegfrieda J. Schmidta zatytułowanej „schön”. *Zur Diskussion eines umstrittenen Begriff* i Luhmann na samym początku prowokacyjnie stwierdza, że wcale nie chodzi mu ani o to, by rozważać, co to jest piękno, co to jest brzydota, ani o to, co artyści myślą i mówią na ten temat. Dla niego jako socjologa sztuka jest pewną formą komunikacji społecznej, a jeśli tak, to musi się posługiwać uogólnionym symbolicznym medium komunikacyjnym, tym bardziej że ma ono zawsze postać binarnego kodowania, jest abstrakcyjną dysjunkcją. Bez medium komunikacyjnego nie ma komunika-

¹⁵ Tamże, s. 512.

¹⁶ N. Luhmann *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, t. 2, s. 1135. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie GG, z podaniem numeru tomu.

¹⁷ N. Luhmann *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*, przedruk w: *Soziologische Aufklärung*, t. 2, Wiesbaden 2005, s. 215, 219.

cji, a bez komunikacji nie ma systemu. Pytanie w tytule – „Czy sztuka jest kodowalna?” – jest więc pytaniem, czy sztuka jest systemem. Odpowiedź jest pozytywna, aczkolwiek mniej pewna niż przy innych systemach, bo kodowanie „piękno – brzydota” nastręcza pewne kłopoty. Jest jeszcze inny problem – związków między-systemowych. Mają one troisty charakter. Subsystem z systemem społecznym powiązany jest funkcją, na przykład system sztuki z systemem społecznym. Z innymi subsystemami – sprawnością (*Leistung*), na przykład system sztuki może obsługiwać też system gospodarki, nauki czy religii. Z sobą samym – zwrotnością (*Reflexion*), odnosi się do siebie samego, dzięki temu tematyzuje się, uzyskuje tożsamość przez rozpoznanie swej ciągłości historycznej. Te trzy typy związków mają aspekt czasowy: pierwszy – teraźniejszości, drugi – przyszłości, trzeci – przeszłości. Systemy trwają, póki pełnią funkcje i ustrukturuwane są instytucjami, ale nie muszą trwać wiecznie. Ostatnie zdanie dotyczy możliwości końca sztuki: binarne kodowanie piękno/brzydota jest coraz bardziej przekształcane i zapośredniczane przez kodowania innych subsystemów. „Może się więc zdarzyć, że zwielokrotnienie odniesień międzysystemowych nie pozostawi już miejsca wyobraźni, sztuka na końcu będzie więc musiała dokładnie pokazać, że tak właśnie jest”¹⁸. W tych pracach przygotowawczych Luhmann zawsze mówi o systemie sztuki, a nie o systemie literatury, malarstwa czy muzyki. Tak będzie i później, chociaż niektórzy kontynuatorzy próbowali te dyscypliny traktować jako systemy. Także po „serii zerowej”, czyli po roku 1987 zainteresowanie sztuką nie słabnie: powstają wtedy takie rozprawy jak *Das Medium der Kunst* (1986) czy *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems* (1993), które poszerzone wejdą do zasadniczego dzieła poświęconego sztuce – *Die Kunst der Gesellschaft*.

„Sztuka społeczeństwa”

Książka *Die Kunst der Gesellschaft*¹⁹ należy do późnej fazy twórczości Luhmanna, autor zastosował w niej wszystkie pojęcia, terminy, metody doskonalone przez lata. We *Wstępie* uporczywie powtarza, że nie chodzi o obserwacje dzieł sztuki (malarstwa, literatury, kompozycji muzycznych itd.), lecz o obserwacje, jak dzieła sztuki uczestniczą w komunikacji. Bezsensowne jest więc pytanie: co to jest sztuka? co to jest dzieło literackie, malarskie, muzyczne? Badacz może jedynie pytać, jak pewne przedmioty stają się sztuką, uchodzą za sztukę. Ostentacyjnie odcina się od roli znawcy sztuki, miłośnika, konesera. Píše: „Że tu w ogóle jest mowa o sztuce – to nie wynika ze szczególnego zainteresowania autora tym przedmiotem, ale z założenia, że teoria mająca uniwersalne ambicje nie może przeoczyć, że sztuka jest” (KG, s. 10). Jak wspominałem wyżej – był jednak znawcą i miłośnikiem, zwłaszcza literatury; tu skrywa się za maską bezstronnego uczonego.

¹⁸ N. Luhmann *Ist Kunst codierbar?*, przedruk w: *Soziologische Aufklärung*, t. 3, Wiesbaden 2005, s. 301.

¹⁹ Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie KG.

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu...

Bezsensowna byłaby próba streszczenia książki liczącej ponad pół tysiąca stron i odwołującej się w tekście i przypisach do dalszych kilkunastu tysięcy stron, ograniczyć się więc do kilku zagadnień. Najpierw do problemu jedności sztuki jako systemu. Luhmann wyjaśnia tę jedność relacją medium – forma. Wszystkie systemy wyrastają z tej relacji, aczkolwiek dla każdego systemu jest ona inna. Medium – to luźno powiązane elementy (pojmowane nie jako rzeczy, lecz jako abstrakty), forma – to elementy wybrane z medium i powiązane ściśle. Ale podział medium – forma sam jest formą, która później wchodzi w skład medium dla następnych form i tak w nieskończoność. Powiedzmy: z medium elementów wersyfikacji powstała forma „sonet”, ale ten sonet później staje się medium, z którego wyłaniają się nowe formy – odmiany sonetu itd. Paralelna do różnicy między medium a formą jest różnica między mnogością a jednostkowym wariantem (*Redundanz – Varietät*), co z kolei zapewnia informację, bez której niemożliwa jest komunikacja. Medium dla wszystkich systemów, a więc i dla systemu sztuki, jest czas i przestrzeń. Stąd próby opisu ewolucji sztuki przez wyodrębnianie się sztuk czasowych (na przykład muzyki czy literatury), przestrzennych (na przykład malarstwa czy architektury) i czasowo-przestrzennych (na przykład tańca czy teatru). Luhmann proponuje inny czynnik ewolucji: ornamentalność i figuratywność. „To właśnie ornamentalność bezpośrednio ustala porządek czasu i przestrzeni i wypełnia te media nadmiarem i jednostkowym wariantem” (KG, s. 185). Ornamentalność to nie tylko porządek przestrzeni, lecz także czasu (tu Luhmann jako przykład podaje taniec czy budowanie napięcia i jego rozładowanie w opowiadaniu). Ornament w ogóle odgrywa centralną rolę w Luhmannowskiej koncepcji sztuki. Nieco dalej powie:

Ornament (błędnie tak nazwany [bo oznacza on „ozdobność” – dop. mój E.K.]) jest podstawową formą rozwoju form z form. U podstaw wszelkiego ornamentu jest przełamanie symetrii, czyli problem formy. Chodzi o projektowanie asymetrii, które wszakże pozwalają dostrzec, z jakich symetrii one się rodzą [asymetria polega na nierówności medium i formy: forma spożytkowuje tylko część elementów mediów, jest więc „mniejsza” – dop. mój E.K.]. Ornamenty są samonapędzającymi się rekursjami skierowanymi wstecz i do przodu. Pozwalają ujawnić się redundancji i jednostkowemu wariantowi. (KG, s. 193-195; o wadze ornamentu świadczy też olbrzymi przypis bibliograficzny jemu poświęcony i miejsce ornamentu w ewolucji sztuki – w rozdziale *Ewolucja*; powie tam: „Czym dla ewolucji społeczeństwa była ewolucja mowy – tym dla ewolucji systemu sztuki była ewolucja ornamentalności”, s. 349).

Innym medium wspólnym dla wielu systemów jest medium spostrzeżeniowe: światło, barwa, dźwięk, co pozwala na dzielenie sztuki na różne dyscypliny. Co jednak stanowi o jedności sztuki jako systemu? Jakie jest medium właściwe tylko sztuce? Odpowiedź, jak to zwykle u Luhmanna, jest zawiła i paradoksalna. Spróbuję ją tak streścić: o jedności sztuki i jej odrębności jako systemu stanowi szczególna relacja medium – forma. Otóż relacja ta powołana jest do tego, by wywołać obserwację, a to udaje się, gdy ta relacja wyposażona jest w nieograniczone możliwości przekraczania granicy formy przez nowe różnicowanie medium

Szkice

– forma, a więc na to, co nacechowane i całą resztę nienacechowaną, więc nieobserwowalną:

Medium sztuki jest więc w każdym dziele – ale nieobserwowalne, bo jest po stronie nienacechowanej, działającej jako zaproszenie do dalszej obserwacji, a ta obserwacja zamienia znowu medium w formę. [...] W tym współdziałaniu formy i medium wyłania się to, co wyróżnia udane dzieło, mianowicie *nieprawdopodobna oczywistość* (*unwahrscheinliche Evidenz*). (KG, s. 191, podkreślenia autora)

Ten ciąg: medium – forma – medium – forma ma jednak swoją granicę, gdy sama sztuka staje się swoim medium, jak to się dzieje w postmodernizmie traktującym cały dorobek sztuki jako materiał do wytwarzania nowej formy (KG, s. 206). Do tego paradoksu nieobserwowalności dodać trzeba jeszcze paradoks obserwatora i obserwacji: obserwator nie jest podmiotem, obserwacja nie jest widzeniem czegoś; to system obserwuje siebie (*Selbstbeobachtung*) i to, co nim nie jest (*Fremdbeobachtung*).

Sztuka istnieje od zawsze, ale nie zawsze była ona systemem. To więc następne pytanie: jak sztuka stała się systemem? Ponieważ zaś system społeczny wyłania subsystemy po to, by w związku z narastającą złożonością systemu przejęły określoną funkcję – zacząć trzeba od pytania: co jest funkcją sztuki? Funkcja bowiem „przyciąga” ewolucję, której ostatecznym rezultatem jest autopoietyczny system (KG, s. 216). To przyciąganie Luhmann nazywa „atraktorem”, bo nie uznaje przyczynowości: „Ewolucja jest [...] taką formą zmiany struktury, która wytwarza i reprodukuje własne założenia” (KG, s. 255). Od samego początku sztuka pełniła jakieś funkcje, ale nie były one zastrzeżone wyłącznie dla niej. Tak więc już w starożytności sztuka powołana była do tego, by to, co niekomunikowalne, mianowicie spostrzeżenie, a w wypadku literatury wyobrażenie (*Anschauung*) włączyć do komunikacji dzięki strukturalnemu sprzężeniu poprzez język systemu świadomości z systemem komunikacji (KG, s. 227). Dalej: spostrzeżenie i wyobrażenie jest jednością redundancji i wariantu, w sztuce przekłada się to na funkcję oscylacji zaskoczenia (jednostkowością) i rozpoznania (na tle redundancji). Jeszcze bardziej specyficzną funkcją sztuki stało się dzielenie realności na realną realność i fikcyjną realność, co umożliwiło obserwowanie tej pierwszej z perspektywy tej drugiej (KG, s. 229). Ta funkcja „wyposaża świat w możliwość obserwowania samego siebie” (KG, s. 235). Wreszcie sztuka, zaostrzając tę opozycję, zwraca się w stronę fikcyjnej realności, by „dowieść, że w obrębie tego, co możliwe, istnieje przymus porządku” (KG, s. 238). Zagospodarowując tę fikcyjną realność, sztuka uzyskuje autonomiczność, „punkt ciężkości przeniósł się z cudzoodniesienia na samoodniesienie” (KG, s. 240), sztuka stała się autopoietycznym systemem funkcyjnym systemu społecznego. Dokonywało się to w kilku etapach skorelowanych z przemianami społecznymi. Pierwszy impuls dał mecenat w XV i XVI wieku, bo ustalał kryteria sztuki i stworzył literaturę na ten temat. Drugi impuls wywołał powstający rynek sztuki w XVII wieku, bo wykształcił on pojęcie wartości dzieła i ustalił rangę artysty. Autonomię zyskała sztuka w romantyzmie, a wyrazem tego

i świadectwem było wykształcenie się nowej dyscypliny – estetyki. Współbieżnie z tymi przemianami były przemiany semantyki: od nastawienia na zewnątrz, do nastawienia na wewnątrz, czyli przejście od symbolu do znaku i od znaku do wewnętrznej kombinacji form (KG, s. 272). Oczywiście Luhmann pamięta o zwrocie do symboliki w modernizmie, ale zwrot ten potwierdza tylko tezę: dawniej symbol wyrażał to, co nieogarnione, niepoznawalne, bóstwo, w modernizmie symbol wyraża ideę piękna, czyli samą sztukę poprzez kombinację form, jest samoodniesieniem się sztuki (KG, s. 286).

Wraca też Luhmann do problemu kodowalności sztuki. Nie zadowolają go ani propozycje Siegfrieda J. Schmidta dotyczące systemu literatury (literatura – nieliteratura), ani luhmannisty Nielsa Werbera (interesujące – nudne), ani własne sprzed kilku lat (piękne – brzydkie, bo przecież brzydkie może być elementem sztuki). Teraz proponuje kodowanie procesu: pasuje – nie pasuje (*Passen – Nicht-passen*); każde „pasuje” prowadzi do następnego elementu, który znowu poddany musi być kodowaniu pasuje – nie pasuje i tak do końca tworzonego dzieła i ze względu na samo dzieło, a nie ze względu na to, co jest poza nim. W ten sposób sztuka odnosi się do samej siebie i zarazem sama siebie programuje, co znowu jest paradoksem: „Program jest następstwem operacji, które sam programuje” (KG, s. 336). W tych wszystkich rozważaniach zakłada się zmiany sztuki w czasie, ale Luhmann stroni od historyzowania: systemy nie mają historii, systemy ewoluują: „Abstrakcyjny model czasu opisuje teorię ewolucji jako cyrkularny związek wariantu, selekcji i (re)stabilizacji” (KG, s. 361), system prezentuje „dynamiczną stabilizację”. Ewolucja nie ma początku ani końca: wariant może powstać tylko na gruncie stabilizacji, ale gdy ten wariant ewolucja wyselekcjonuje – system się restabilizuje i umożliwia pojawienie się nowego wariantu, i tak w koło.

Rodzajem podsumowania rozważań jest ostatni rozdział książki *Sztuka społeczeństwa* zatytułowany – *Samoopisanie*. Luhmann zajmuje się w nim zmianami wewnętrznej struktury systemu sztuki. Najprościej mówiąc – zachwianiem równowagi między samoodniesieniem a cudzoodniesieniem: im bliżej współczesności, tym bardziej samoodniesienie wypiera cudzoodniesienie, co niejako samoczynnie prowadzi do przewagi samoopisania nad cudzoodniesieniem. „W samoopisaniu system czyni z siebie samego temat, ustala swoją tożsamość” (KG, s. 399). Pociąga to za sobą jeszcze inne następstwa: cudzoodniesienie nastawione jest na informację, samoodniesienie – na przekaz, zmiana struktury zapewnia więc sztuce tożsamość, ale grozi zamknięciem w sobie samej, tymczasem warunkiem rozumienia jest rozróżnienie przekazu i informacji. Ponieważ jednak różnica jest podstawą każdego systemu, sztuka wprowadza nowe rozróżnienie: sztuka – nie-sztuka i nieuchronnie, zgodnie z zasadą wprowadzenia formy w formę, nie-sztukę wprowadza do swego wnętrza, co może budzić obawy o następstwa. Jaka jest więc przyszłość sztuki? Nikt tego nie wie, nie może wiedzieć, jedynie sam system sztuki zadecyduje o swej przyszłości. W każdym razie Luhmannowi, jako obserwatorowi zewnętrznemu, jako socjologowi, wydaje się, że muszą zaistnieć nowe rygory, jakieś trudności w konstruowaniu dzieła sztuki. Ostatnie zdanie książki ozdobione

cytatem z *Eneidy* tak brzmi: „Tylko przewyciężenie trudności może nadać dziełu znaczenie: *Hoc opus, hic labor est*”²⁰. Te słowa wypowiada Sybilla Kumejska do Eneasza, gdy ten prosi ją o pozwolenie wejścia do podziemi, by spotkać się z duchem ojca. Sybilla pomoże mu, ale ostrzega: wejście jest łatwe, ale wyjście trudne – *Hoc opus, hic labor est* (ks. VI, 129), co mogłoby więc w kontekście książki Luhmanna znaczyć: sztuka zeszła do podziemi, ztraca się jako system, sama musi pokonać trudności, by się stamtąd wydostać i nadal być systemem funkcyjnym społeczeństwa. Czy to się uda, czy nie – to wszystko jedno. Systemy nie mają zewnętrznego sensu, uprawomocnienia, transcendencji.

Sztuka w summie konstruktywistycznej socjologii: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*

Jak wspomniałem wyżej, pierwsza książka Luhmanna, otwierająca właściwą teorię systemów, nie mówiła nic o systemie sztuki, nie ma też w niej mowy o konstruktywizmie. Inaczej w *Spółeczeństwie społeczeństwa*. Najpierw parę słów o tym paradoksalnym tytule. Ma on oznaczać, że to jest opis społeczeństwa wytworzony przez społeczeństwo (samoopisanie) – bo nie ma do społeczeństwa dostępu z zewnątrz – ale sporządzony tak, jakby społeczeństwo było przedmiotem. Społeczeństwo – pisze Luhmann – obserwuje siebie jako wytworzony przez siebie obiekt. Jednakże jeśli taka obserwacja wytwarza swój obiekt, to każda następna obserwacja zmienia go. Nie można więc – wzorem tradycyjnej socjologii – mówić czy pytać, czym jest społeczeństwo, bo ono nie ma substancji, można tylko pytać, jak ono jawi się w komunikacji. Bo społeczeństwo składa się z komunikacji, a nie z ludzi. Dlatego Luhmann mówi, że jego pojęcie społeczeństwa „jest radykalnie antyhumanistyczne, radykalnie antyreligijne i radykalnie konstruktywistyczne” (GG, t. 1, s. 35). O systemie sztuki mówi się tu prawie w każdym rozdziale i zgodnie z instrumentarium służącym opisowi każdego innego systemu – od gospodarki po sztukę i system systemów – społeczeństwo. Tak więc w pierwszym rozdziale *Spółeczeństwo jako system socjalny* autor dowodzi, że system społeczny jest dzisiaj społeczeństwem światowym (*Weltgesellschaft*). Z tego wniosek, że i sztuka, skoro jest systemem funkcyjnym systemu społecznego, jest sztuką światową (*Weltkunst*), nie ma więc sensu mówić o sztuce narodowej czy regionalnej. Czynnikiem różnicującym sztukę: struktura dzieła/kontekst jest ponadnarodowa i ponadregionalna i to ona wytwarza różne innowacje, umożliwia różne formy wyrazu (GG, t. 1, s. 163). W roz-

²⁰ *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 89; por. też tamże, s. 43. Do kryterium trudności wraca Luhmann w swej sumie socjologicznej. Píše tam o procesach inflacyjnych i deflacyjnych w sztuce. Inflacja następuje wtedy, gdy miernikiem wartości przestaje być trudność wykonania dzieła, świadectwo umiejętności artysty i co za tym idzie – rzadkość dzieła. Ale nawet gdy dzieło tych warunków nie spełnia, może być objęte procesem deflacyjnym dzięki reklamie, modzie, lansowaniu pewnych nazwisk, polityce wystawienniczej galerii itd. (GG, t. 1, s. 385).

dziale drugim: *Media komunikacji* Luhmann ustala relacje między różnicami Alter – Ego, przekaz – informacja, działanie – przeżycie i wtedy okazuje się, że sztuka najbliższa jest gospodarce i polityce, bo w tych trzech systemach relacja ta układa się tak: Alter – przekaz – działanie → Ego – informacja – przeżycie (GG, t. 1, s. 335 i n.). Tu też powie o inflacji i deflacji w systemie sztuki jak i w systemie gospodarki (zob. przypis 18) itd.

Diaboliczna *coda*

Luhmann mówi o zmianie paradygmatu nauki z chwilą przejścia od obserwacji pierwszego stopnia – gdy pytamy, co to jest społeczeństwo? co to jest sztuka? – do obserwacji drugiego stopnia, czyli obserwacji obserwacji innych i gdy pytamy, jak oni obserwują społeczeństwo? jak obserwują sztukę? (pamiętać jednak należy, że obserwatorem jest system, a nie podmiot, chociaż dla uproszczenia w komunikacji językowej przyznaje się systemowi jakąś tożsamość, nazwisko itd.). Luhmann jest właśnie takim obserwatorem drugiego stopnia, ale i on przecież jest obserwowany przez innych obserwatorów i część z nich mówi, że jego obserwacje są trafne, a część – że całkiem przeciwnie²¹. Tak samo zresztą czyni Luhmann, gdy na przykład odmawia racji Jürgenowi Habermasowi, a przyznaje ją na przykład Heinzowi von Foersterowi, ale sam musi zrezygnować z roszczeń do prawdy w sensie klasycznym. Wynika to, po pierwsze, z niemożności wyłączenia siebie z wypowiedzi (*Selbstexemptionsverbot*). Każde twierdzenie X jest Y musi być tak zmodalizowane: A twierdzi, że X jest Y, a to prowadzi do autologii wyłączającej logikę dwuwartościową, nie ma bowiem możliwości zewnętrznego potwierdzenia jakiegokolwiek racji²². Owo ograniczenie logiki dwuwartościowej wyraża się w stylu Luhmanna licznymi paradoksami, ale nie wywodzą się one z retoryki, lecz z paradoksalności systemów. „Paradoks jest ortodoksem naszego czasu” – powie pod koniec swojej summy (GG, t. 2, s. 1144). A w jednym z ostatnich wywiadów:

Teoria systemów jest przedsięwzięciem przygodnym. Nie rości sobie pretensji do tego, że jest jedynie słuszna, chociaż pojęta jest jako uniwersalna. Ma odnosić się do wszystkiego, co dzieje się w społeczeństwie, ale niekoniecznie jest to jedynie słuszna koncepcja. Ma to związek z tym, że ufundowana jest na paradoksach.²³

Autologia, paradoks znoszą pojęcie prawdy w sensie klasycznym, ale przecież Luhmann jako uczony, jako socjolog posługuje się tą nazwą. Co ona znaczy w jego systemie? Nazwa ta, według niego, jest uprawniona jedynie w systemie nauki, a więc także w nauce o sztuce, jako uogólnione medium komunikacyjne w postaci dysjunkcji prawda – nieprawda. System nauki, tak jak wszystkie inne systemy, istnieje

²¹ Por. D. Krause *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*, neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, s. 92-101.

²² N. Luhmann *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, t. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, s. 96.

²³ D. Horster *Niklas Luhmann*, München 1997, s. 46.

je dzięki komunikacji, ale komunikacja jest też autopoietycznym systemem, więc jej istnienie dla innego systemu jest nieprawdopodobne, a przecież systemy istnieją. W pewnym miejscu Luhmann powie: „System jest przekształceniem nieprawdopodobieństwa komunikacji w prawdopodobieństwo”²⁴. Trzy są przyczyny nieprawdopodobieństwa komunikacji. Pierwsza to „podwójna przygodność”: systemy świadomości są dla siebie otoczeniem. System świadomości tylko na podstawie kontekstu komunikacji może domniemywać, co komunikuje inny system, a ten kontekst jest domyślny tylko dzięki pamięci systemu. Druga – komunikacja jest ograniczona przez czas i przestrzeń, a jeśli nawet tych ograniczeń nie ma, to inny system może odmówić uczestnictwa w komunikacji. Trzecia – komunikacja jest zawsze niepewna, bo jeśli nawet inny system przyjął uczestnictwo w komunikację, to nie jest pewne, że będzie postępował zgodnie z jej wskazaniem²⁵. Pojęciu prawdy poświęci Luhmann w *Wiedzy społeczeństwa* (1992) przeszło stustronicowy rozdział tak właśnie zatytułowany *Prawda*. Czytamy tam:

Prawda nie jest własnością jakichś przedmiotów, zdań czy kognicji, to pojęcie oznacza tylko *medium* umożliwiające nieprawdopodobną komunikację. Można też powiedzieć, że oznacza obszar nieprawdopodobnych możliwości, dzięki którym w szczególnych okolicznościach komunikacja może się organizować autopoietycznie. Prawda więc, *eo ipso*, nie jest racjonalna, a przede wszystkim nie jest uzasadniana przez odniesienie do jakiegoś źródła (na przykład rozumu). Prawda jest jedynie możliwym do zaobserwowania symbolem, który to, co nieprawdopodobne, czyni możliwym – kiedy to się udaje.²⁶

Obserwacja nastawiona na ustalenie jedności, całości, prawdy, Boga nieuchronnie prowadzi do diabelstwa (Luhmann gra tutaj greckimi opozycjami *symbollo* – *diaballo*, *symbolon* – *diabolon*): każda próba ustalenia jedności pociąga za sobą nieuchronnie ustalenie różnicy, każda próba ustalenia prawdy – nieuchronnie powiększający się obszar nieprawdy: „Symbolicznie uogólnione medium komunikacyjne powodujące emergencję prawdy działa równocześnie jako diabolicznie uogólnione medium komunikacyjne, które wywołuje ciągle powiększający się obszar nieprawdy”²⁷. Każda próba ustalenia pojęcia Boga nieuchronnie pociąga za sobą pojęcie szatana. W tradycji teologicznej Bóg miał być nieobserwowalną niezróżnicowaną Jednością, Całością, Prawdą. Każdy, kto próbował obserwować tę Jedność, musiał wprowadzić różnicę, czyli opowiedzieć się po stronie zła: „To przedsięwzięcie zakładało niedopuszczalną różnicę, stało się *diabolon*, a ten, który się tego podjął – diabeł”²⁸. Tak więc Luhmann, współczesny filozof różnicy, obserwator

²⁴ N. Luhmann *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, w: *Soziologische Aufklärung*, t. 3, s. 35.

²⁵ Tamże, s. 30-31.

²⁶ N. Luhmann *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, s. 173.

²⁷ Tamże, s. 194.

²⁸ Tamże, s. 269.

Kuźma Sztuka w perspektywie operacyjnego konstrukttywizmu...

obserwacji, podejmuje się roli diabła obserwującego bóstwo nauki, sztuki, społeczeństwa – a paradoks polega na tym, że nie ma innego wyjścia, jeśli chce być tym bóstwom wierny. Tę sytuację obrazuje przytoczona przez niego sytuacja szatana Iblisa w mitologii sufickiej: Bóg nakazał Iblisowi szanować Adama jako swój twór, ale Iblis wahał się, uznając, że tylko Bóg wart jest czci, stanął więc wobec wyboru: posłuchać Boga i zdradzić go jako jedyne go wartego czci albo pozostać mu wiernym i odmówić posłuszeństwa; wybrał to drugie i dlatego stał się szatanem²⁹. Luhmann jako współczesny szatan Iblis.

Abstract

Erazm KUŹMA
University of Szczecin

Art in Niklas Luhmann's Operative Constructivism

Niklas Luhmann's constructivist concept of art has nothing to do with the constructivism of the early 20th century artistic avant-garde. Luhmann's basic constructivist terms include difference, autopoiesis, second-order observation. 'Difference' relates to such opposites as 'system' vs. 'surrounding': the system of art developed as an entity different from the systems surrounding it (economics, politics, science, religion, etc.). 'Autopoiesis' is about self-creation: having established itself as distinct, the system of art operates according to its own rules, independently of its environment. 'Second-order observation', finally, implies that rather than asking what art possibly is (this being a first-order observation), Luhmann looks at how a first-order observer considers something (a piece of) art. In general, referring to art, constructivism is a structure of an awareness system, rather than a predication of an existing reality.

²⁹ Tamże, s. 118-119; nawiązanie do tego samego mitu w GG, s. 860.

Bogdan BALICKI

Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa

Empiryczna Nauka o Literaturze, dalej ENL (Empirische Literaturwissenschaft ELW), to rzadkie zjawisko na mapie współczesnego literaturoznawstwa i to nie tylko ze względu na innowacyjność rozwiązań metodologicznych i koncepcji teoretycznych. Pisząc o ENL, nie można pominąć tego, że projekt ten swoje powstanie zawdzięcza działaniu grupy naukowców, które – co stanowi bolący niedostatek współczesnych nurtów literaturoznawczych – bardzo dobrze wpisuje się w model szkoły naukowej, powstały w socjologii wiedzy do opisu procesów społecznych w naukach przyrodniczych. Na starcie trzeba bowiem odróżnić posługiwanie się terminem „szkoła naukowa” w odniesieniu do grup uczonych, których łączy jedynie (nierzadko rzekoma) wspólnota poglądów lub wspólne autorytety, względnie promotor pracy doktorskiej, od „szkoły naukowej” rozumianej jako sprawnie i realnie kooperujący zespół badaczy, których obszar „uwspólnień” jest niepomrotnie większy. Nie ulega wątpliwości, że w naszym przypadku mamy do czynienia właśnie z tym drugim typem szkoły, dlatego też społeczny aspekt ENL uważam za szczególnie godny uwagi.

I jeszcze jedno uściślenie – określenie „empiryczne literaturoznawstwo” czy też „empiryczna nauka” o literaturze określa cały szereg koncepcji, także poza obszarem niemieckojęzycznym, które wprowadzają rozwiązania nauk empirycznych do zagadnień literaturoznawczych. Tu zajmę się Empiryczną Nauką o Literaturze, czyli szczególnym projektem, na którego powstanie największy wpływ miały działania szkoły naukowej skupionej wokół Siegfrieda J. Schmidta.

I. Początek

Spółeczny i kulturowy kontekst powstania omawianej koncepcji określa dość złożona sytuacja germanistyki w połowie XX wieku, a także specyfika niemieckiego świata akademickiego. W końcu lat 60. i 70. niemiecka nauka o literaturze przeżywała znaczący kryzys, a jedną z jego przyczyn była zmiana pokoleniowa – młodzi badacze dawali wyraz zmęczeniu powojenną retoryką ekspiacyjną¹ poprzez poszukiwanie niekonwencjonalnych inspiracji. Dyskusje o roli filologii narodowej miały w Niemczech wymiar szczególnie ze względu na kontekst okresu nazistowskiego, jednocześnie humanistyka niemiecka była pod silnym wpływem ogólnoswiatowych sporów metodologicznych. Pojawiły się zainteresowania literaturą popularną, recepcją literatury oraz badaniem mediów, zaczęto z nową energią przyśwajać koncepcje z psychologii, socjologii i lingwistyki – nie bez znaczenia są w tym kontekście wydarzenia związane z ruchami studenckimi roku 1968². O tym, że niektóre z tych trendów zadomowiły się trwale w świadomości naukowej, zdecydować mogła także specyficzna geografia ośrodków akademickich w Niemczech, w której nie znajdziemy jednego centrum (jak Warszawa lub Kraków w Polsce), lecz sieć tradycyjnych uniwersytetów (Heidelberg, Tybinga, Monachium i inne) oraz równie gęstą sieć całkiem młodych szkół wyższych, politechnik i nowych uniwersytetów. W latach 70. na młodziutkim uniwersytecie w Konstancji Hans Robert Jauss w wykładzie inauguracyjnym proklamował powstanie estetyki recepcji – nurtu, który miał zmienić naukę o literaturze poprzez wprowadzenie do niego czytelnika jako podstawowej kategorii badawczej. W tym samym czasie na niewielkim Uniwersytecie Bielefeld, a później w Gesamthochschule Siegen, Siegfried J. Schmidt opracowywał wraz z zespołem podstawy nowego literaturoznawstwa w oparciu o standardy lingwistyki – właśnie ENL.

Estetykę recepcji, która znana jest polskiemu czytelnikowi i nie trzeba przytaczać bliżej jej założeń³, łączy z ENL jeszcze jeden ciekawy element – oba kierunki zaczynały swój byt, mocno wykorzystując retorykę paradygmatu. Zarówno Jauss, jak i Schmidt testowali na własnych działaniach koncepcję Tomasza Kuhna⁴, pró-

¹ Znakomitym zapisem wieloletnich dyskusji o przyszłości germanistyki niemieckiej są dwa tomy *Ansichten einer künftigen Germanistik* oraz *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, w których słyhać przede wszystkim retorykę kryzysu i marazmu.

² Europejskie doświadczenie wydarzeń związanych z tą datą zmienia się, jak wiadomo, w zależności od kraju. W specyfice rewolucji studenckich 1968 w krajach zachodnich oprócz hasel politycznych i przemian obyczajowych odnajdziemy także silny trend reformowania uniwersytetów. W Niemczech argumenty reformatorów zyskały szczególne wsparcie, ponieważ znaczna część ówczesnej kadry uwikłana była do 1945 roku w struktury lub ideologie z, jak to mówią Niemcy, *Nazi-Zeit*.

³ Zob. H.R. Jauss *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, postł. K. Bartoszyński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

⁴ Zob. T.S. Kuhn *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. K. Ostromecka, postł. przeł. J. Nowotniak, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

bując zaprojektować zmianę naukową, choć trzeba zaznaczyć, że rozmach ich propozycji jest znacząco różny. Estetyka recepcji miała docelowo zmienić perspektywę tradycyjnej hermeneutyki przez wprowadzenie do niej czytelnika jako podstawowego czynnika kształtującego sens i funkcje utworu literackiego. W praktyce oznaczało to rozszerzenie repertuaru tradycyjnych narzędzi interpretacji literackiej⁵. W przypadku projektu ENL w grę wchodziło przededefiniowanie podstaw metodologicznych wszystkich aspektów działań literaturoznawczych.

Uformowanie się szkoły naukowej poprzedziły działania jej późniejszych uczestników, które zbiorczo można określić jako antyhermeneutyczne. Samo pojęcie „empirycznej nauki o literaturze” zostało wprowadzone przez Norberta Groebena⁶, który będąc z wykształcenia psychologiem i filologiem od wczesnych lat 70. opracowywał empiryczne i psychologiczne rozszerzenie koncepcji Jaussa. Groeben uznał, że estetyka recepcji posuwała się w dobrym kierunku, lecz nie uwzględniła prostej konsekwencji, że skoro czytelnik staje się podstawą dociekań literaturoznawczych, konieczna jest wiedza o tym, jak czytają empiryczni czytelnicy. Opierając się na metodach badawczych stosowanych w psychologii, opracował więc koncepcję psychologii czytelnika (*Leserpsychologie*) i rozpoczął prowadzenie badań w tym kierunku. Działania naukowe Groebena oraz jego uczniów uzyskały z czasem miano szkoły z Heidelbergu.

Punkt wyjścia Schmidta był nieco inny. W 1968 obronił doktorat z filozofii pt. *Język i myślenie jako problem filozofii języka od Locke’a do Wittgensteina*⁷, lecz jako filozof czynny był tylko do 1969 roku, kiedy to został powołany na stanowisko kierownika Katedry Teorii Tekstu (przekształconej później w Wydział Językoznawstwa i Literaturoznawstwa) na Uniwersytecie w Bielefeld. Pierwsze próby empiryzacji badań literackich czynił Schmidt z zapleczem metodologicznym krytycznego racjonalizmu i lingwistycznej teorii tekstu. Krytyczny racjonalizm i odwołania do głośnych wówczas publikacji Karla Poppera, Imre Lakatosa, Wolfganga Stegmüllera, Josepha Sneed’a i innych uprawomocniały – zdaniem Schmidta – mocne przekonanie o potrzebie zmian w nauce o literaturze w kierunku racjonalizacji i empiryzacji postępowania badawczego. Badanie literatury powinno być

⁵ W 1973 roku ukazał się artykuł germanisty Hansa Ulricha Gumbrechta, który stawiał tezę, że wprowadzenie do estetyki recepcji narzędzi badawczych socjologii wiedzy i teorii systemów może pomóc stworzyć kierunek badawczy, który znacznie przekroczy ramy zakreślone przez socjologię literatury. Zob. H.U. Gumbrecht *Soziologie und Rezeptionsästhetik*, w: *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, hrsg. von J. Kolbe und R. Hanser, Hanser, München 1973, s. 48-74.

⁶ N. Groeben *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma, durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*, Narr, Tübingen 1980.

⁷ S.J. Schmidt *Sprache und Denken als sprachphilosophisches Problem von Locke bis Wittgenstein*, Den Haag, Nijhof 1968. Więcej na temat tej pracy oraz sylwetki naukowej Schmidta zob. A. Skrendo *Siegfried J. Schmidt. Konstruktywizm i literaturoznawstwo*, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 185-198.

jego zdaniem intersubiektywne (wybór metody, teorii i płaszczyzny badawczej powinien być możliwie jasno określony, odwołanie do autorytetu jest nieistotne), eksplicytne (praktyka badawcza musi być podporządkowana teorii i metodologii, te zaś powinny być przejrzyste w każdej płaszczyźnie) oraz systematyczne (pozytskane dane powinny dać się ujmować w spójne i całościowe teorie)⁸. Samo zaś umieszczenie tekstu, jako komunikacyjnego użycia języka, w centrum refleksji było konsekwencją zainteresowań językiem jako najdonioślejszym osiągnięciem XX-wiecznej filozofii – filozofii dodajmy, skrajnie nominalistycznej. Schmidt jest bowiem od początku swojej kariery wojującym antyesencjalistą, który przy każdej okazji podkreśla, że znaczenie danego pojęcia odsyła tylko i wyłącznie do innego pojęcia lub działania na nim, nigdy zaś do rzeczy pozajęzykowych. W artykule *Text und Bedeutung* z 1971 roku tak definiuje dzieło sztuki:

Dzieło sztuki językowej powstaje w procesie utekstowania [*Vertextungs-Verfahren*] za pomocą zrozumiałych strategii i użycie językowych systemów znaczenia, przy czym budowa znaczenia związana jest z operacjami werbalnymi (tj. pozostaje swoim własnym kontekstem), ponieważ sytuacja semantyczna, która wyjaśnia znaczenie, dostępna jest tylko w takim stopniu, w jakim realizowana jest językowo.⁹

Skrajnie nominalistyczne, antyrealistyczne i antyesencjalistyczne stanowisko Schmidta z tego okresu pozwala zrozumieć kierunek, w jakim rozwijała się ENL, a także dlaczego logiczną konsekwencją rozwoju jego stanowiska było przejście na pozycje radykalnego konstruktywizmu.

2. Szkoła naukowa

Powstanie szkoły naukowej Empirycznej Nauki o Literaturze wiąże się z wyłonieniem się w latach 70. na Uniwersytecie w Bielefeld pierwszego składu grupy NIKOL (*Nicht KOnservative Literaturwissenschaft* – dosł. Literaturoznawstwo Niekonserwatywne), do której oprócz Schmidta należeli Peter Finke (językoznawca i filozof), Walther Kindt (językoznawca), Johan Wirrer (językoznawca i literaturoznawca) oraz Reinhold Zobel (literaturoznawca). Okres bielefeldzki to z punktu widzenia działań teoretycznoliterackich okres najważniejszy, wtedy bowiem dokonuje się przejście od optyki teorii tekstu do optyki społecznej i systemowej, wtedy też powstają zręby dwóch najważniejszych dla tego nurtu prac: *Konstruktywnego funkcjonalizmu* Finkego¹⁰ oraz *Zarysu Empirycznej Nauki o Literaturze* Schmidta¹¹.

⁸ Zob. S.J. Schmidt *Elemente einer Textpoetik. Theorie u. Anwendung*, Bayerischer Schulbuch-Verlag, München 1974.

⁹ S.J. Schmidt *Text und Bedeutung. Sprachphilosophische prolegomena zu einer textsemantischen Literaturwissenschaft*, „Poetics” 1971 nr 1, s. 105.

¹⁰ P. Finke *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Vieweg, Braunschweig 1982.

¹¹ S.J. Schmidt *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 1*, Vieweg, Braunschweig 1980, tegoż *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 2*.

Książkę Finkego można uznać za metodologiczny manifest grupy, dodajmy przy tym, że wbrew sugestii zawartej w tytule praca ta nie ma nic wspólnego z konstruktywizmem, którego Finke zresztą nigdy ostatecznie nie przyjął. Największy wpływ na koncepcję konstruktywnego funkcjonalizmu, którego nie sposób opisać tu szczegółowo, wywarły prace Josepha D. Sneeda¹² i pojęcie matrycy dyscyplinowej Kuhna¹³. Teorie naukowe rozumie się tu jako eksplicytne konstrukcje, które opracowuje grupa naukowców, aby za ich pomocą zlikwidować niedobory eksplanacyjne, określane intersubiektywnie w obszarze działań grupy jako zapotrzebowanie. Z funkcjonalnego punktu widzenia teorie są strategiami rozwiązywania problemów i powinny być do nich strukturalnie i funkcjonalnie adekwatne. Jednoznaczność struktury teorii gwarantuje tzw. matryca Sneeda, przez którą Finke rozumie:

- wyjaśnialną logicznie strukturę strategii rozwiązywania problemów;
- identyfikowalny predykat teorii;
- empiryczną interpretowalność rozwiązywania problemów.

Według Sneeda teorie naukowe nie są systemami zdań, lecz matematycznymi strukturami opisywalnymi w języku teorii mnogości, związanymi z klasą zamierzonych zastosowań. Tylko teorie w ramach paradygmatów umożliwiają empirię, która z kolei dopuszcza określone modele „realności”. Modele takie jednak nigdy nie mogą zostać sprawdzone w konfrontacji z rzeczywistością, lecz tylko i wyłącznie z innymi modelami.

W książce Finkego, jak również w pismach Schmidta, bardzo ostrej krytyce poddaje się metodologię literaturoznawstwa hermeneutycznego, opartego na Diltheyowskim rozróżnieniu nauk przyrodniczych (*Naturwissenschaften*) i nauk humanistycznych (*Geisteswissenschaften*). Irracjonalizm tej metodologii ma ich zdaniem polegać na założeniu, że obiekty sztuki są poznaniu naukowemu dostępne inaczej niż obiekty naturalne i w związku z tym w miejsce nauki proponuje się swoistą mieszaninę metod badawczych i osobistych idiosynkrazji lub też swego rodzaju naukę o uczuciach, *Gefühlswissenschaft* (Emil Steiger). Dotychczasowe pojmowanie literatury wiąże się nierozdzielnie z tekstem i jego cechami (fikcjo-

Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur, Vieweg, Braunschweig 1982.

¹² Joseph D. Sneed wraz z Wolfgangiem Stegmüllerem rozwinęli koncepcję paradygmatu Kuhna w niezdaniowej koncepcji teorii. Koncepcja Sneed-Stegmüllera miała zakończyć spory w teorii nauki, które utrwały się za sprawą pozytywistycznego przywiązania do operacji mikrologicznych jako podstawowych dla teorii naukowych. Według Sneed teorie są ze sobą powiązane w matrycach teoretycznych i stąd też wywodzi się ich znaczenie, jest to perspektywa holistyczna i makrologiczna. Więcej na ten temat zob. K. Jodkowski *Historyczne tło Sneed-Stegmüllera niezdaniowej koncepcji teorii*, „Studia Filozoficzne” 1981 nr 11, s. 53-74 oraz tegoż *Podstawowe idee J.D. Sneed niezdaniowej koncepcji teorii*, „Studia Filozoficzne” 1981 nr 4, s. 17-31.

¹³ Zob. T.S. Kuhn *Postowie 1969*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 1977 t. 13, s. 94-115.

nalność, jakość estetyczna, jakość estetyczna w stopniu *g* itd.). Finke określa podejścia opierające się na tekście jako konserwatywne w rozumieniu matematycznym: formalny system dowolnych obiektów uchodzi za konserwatywny, kiedy jego baza aksjomatyczna we wszystkich przemianach systemu pozostaje nienaruszona. System niekonserwatywny to taki, w którym zachodzą zmiany podstawy. Paradygmatycznym zadaniem empirycznej niekonserwatywnej nauki o literaturze nie jest interpretacja (lub analiza) tekstów, lecz badanie empiryczne podsystemu ludzkich społeczności, określonego przez konwencje systemu literackiego. Píše Finke: „Pozytywistyczne pojęcie przedmiotu hermeneutyki jest dla każdej empirycznej nauki, czy to fizyki, lingwistyki, czy literaturoznawstwa empirycznego, niewytłumaczalną, dogmatyczną fikcją”¹⁴.

Właściwym podręcznikiem i punktem wyjścia do dalszych prac grupy był jednak *Zarys literaturoznawstwa empirycznego*, zawierający podstawową matrycę terminologiczną ENL oraz cały szereg definicji i hipotez, które miały się z czasem doczekać badań empirycznych. Zarówno książkę Finkego, jak i podręcznik Schmidta cechuje specyficzna forma i język, które przejęto z lingwistyki i które miały sprostać wygórowanym kryteriom nauk formalnych i empirycznych – scjentyistyczna forma i język niespotykany dotychczas w zastosowaniu do zagadnień nauki o literaturze.

Dynamika pisarstwa Schmidta znalazła odzwierciedlenie w jego życiorysie naukowym. W 1979 roku został powołany na stanowisko szefa katedry germanistyki Gesamthochschule Siegen (odpowiednik naszej państwowej szkoły wyższej, później uniwersytet). Przyjęcie tego stanowiska oznaczało także zmianę w szkole naukowej. Nowa grupa NIKOL, w skład której weszli badacze od Schmidta sporo młodszy i w większości jego uczniowie, była już wolna od dyskusji o tym, w którym kierunku należy przeprowadzać zmiany w literaturoznawstwie i czy w ogóle je prowadzić. Co więcej, reaktywowany NIKOL, a więc Achim Barsch (filolog), Helmut Hauptmeier (filolog), Dietrich Meutsch (filolog) i Gebhardt Rusch (filolog i filozof) zrzeszał już niemal wyłącznie zdeklarowanych radykalnych konstruktywistów.

Rok wcześniej Schmidt uczestniczył w konferencji w Madrycie poświęconej najnowszym tendencjom w cybernetycznej teorii poznania. Tu po raz pierwszy spotkał się z poglądami Heinza von Foerстера, Ernsta von Glasersfelda oraz Humberto R. Maturany i wydarzenie to okazało się dla Schmidta, jak sam przyznaje, zwrotne – oto obrany już wcześniej antyesencjalizm i empiryzm w podejściu do badań literatury zyskał bardzo mocną conceptualną protezę w postaci teorii poznania opartej na osiągnięciach współczesnej cybernetyki, biologii i neurobiologii – właśnie w tej kolejności.

2.1. Radykalny konstruktywizm

Korzenie tego nurtu sięgają XX-wiecznych prac amerykańskich uczonych nad biocybernetyką, cybernetyką drugiego stopnia, językiem maszynowym i sztuczną

¹⁴ P. Finke *Konstruktiver Funktionalismus*, s. 12

inteligencją. Nurt, określony później jako radykalny konstrukttywizm, powstał jako odprysk prac nad właściwymi projektami, a za jego popularność i nośność argumentacyjną odpowiadają w znacznej mierze trzy osoby: Heinz von Foerster, Ernst von Glasersfeld i Humberto R. Maturana.

Von Foerster w 1957 roku założył na Uniwersytecie Illinois w Urbanie pracownię *Biological Computer Laboratory* (BCL), w której do połowy lat 70. pracowali wspólnie biolodzy, fizycy, antropolodzy i filozofowie. Jednym z efektów tych prac było opracowanie projektu cybernetyki drugiego stopnia, w której po raz pierwszy pojawiła się problematyka systemów obserwujących, samoorganizacji systemowej i cybernetycznej teorii systemów ożywionych. Po przejściu na emeryturę, protestując przeciwko likwidacji laboratorium przez władze uniwersytetu von Foerster zaczął jeździć po świecie, wygłaszając odczyty i inicjując ruch, który podjął się przedefiniowania podstawowych zagadnień nauki i filozofii. Do współpracowników von Foerstera jeszcze z okresu BCL należał Humberto R. Maturana, chilijski biolog, który w 1960 roku w jednym ze sprawozdań z prac laboratorium opublikował kilkudziesięciostronicowy tekst *Biology of Cognition* – tekst, którego znaczenie przyrównuje się do *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwika Wittgensteina¹⁵. Maturana sformułował w języku koncepcji systemowych i cybernetycznych teorię, która wyjaśniała nie tylko powstanie życia, lecz także podstawową organizację systemu ożywionego oraz jego funkcje poznawcze. Wraz ze swoim współpracownikiem, Francisco Varełą, opublikował w roku 1984 książkę *Tree of Knowledge*, w której cybernetyczne koncepcje organizacji życia uzyskały przełożenie na zagadnienia ewolucji, kognicji i komunikacji organizmów żywych oraz społecznej organizacji gatunku ludzkiego¹⁶. Prace von Foerstera i Maturany okazały się zdumiewająco zbieżne z osiągnięciami matematyka i lingwisty von Glasersfelda, ucznia włoskiego matematyka Silvio Ceccato i kontynuatora prac Jeana Piageta nad poznaniem. Von Glasersfeld zadał sobie trud przejrzenia historii filozofii europejskiej, by znaleźć w niej liczne protokonstrukttywizmy, zarówno w filozofii przedsokratejskiej, jak i późniejszej: u Vico, Kanta czy Vaihinger¹⁷. Von Glasersfeld jest także autorem nazwy „radykalny konstrukttywizm” – nazwy dość nieszcześliwej, zmuszającej nazbyt często do tłumaczenia, o jaką konstruktywność chodzi i dlaczego musi być radykalna. Tymczasem podstawowe założenia radykalnego konstrukttywizmu są nad wyraz proste, choć pozostające często w rażącej niezgodzie z tradycyjną teorią poznania. Wszystkie konceptualne ścieżki w tym nurcie zbiegają się w jednym punkcie – w koncepcji autopoiezy.

¹⁵ Ten i inne prace Maturany i Vareli można znaleźć na stronie www.enolagaia.com/AT.html. Zob. także H.R. Maturana *Biologie der Realität*, übers. von W.K. Köck, G. Verden-Zöller, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1996.

¹⁶ Zob. H.R. Maturana, F. Varela *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkenntnis*, übers. von K. Ludewig, Scherz, Bern 1987.

¹⁷ E. von Glasersfeld *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, übers. von W.K. Köck, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1996.

W biologii molekularnej termin ten określa procesy powstawania związków i systemów organicznych w taki sposób, że procesy wytwarzające dane substancje ważne dla życia jednocześnie działają na bazie produktów wytworzonych przez inne analogicznie ustrukturyzowane procesy. Nałożenie się takich procesów i wytworzenie cykli sprzężonych zwrotnie prowadzi do powstania początkowo prostej, z czasem jednak coraz bardziej złożonej samoorganizacji organizmów żywych. System autopoietyczny to system sam wytwarzający składniki, z których się składa. W przypadku systemu ożywionego możemy powiedzieć, że systemem autopoietycznym jest jedynie komórka oraz organizm będący sumą działań wielu subsystemów. Pochodną teorii autopoiezy jest teoria samoreferencji i ta również pierwotnie pomyślana została jako teoria biologiczna. W organizmie człowieka możemy wyróżnić dwa systemy samoreferencyjne, czyli nieprodukujące składników, z których się składają, lecz odnoszące swoje operacje systemowe tylko do swoich wewnętrznych stanów – są to system neurologiczny i system immunologiczny. Pozostałe systemy są zewnątrzreferencyjne, to znaczy ich działanie uzależnione jest od działania systemów samoreferencyjnych. Prosty przykład: ludzki mózg, który działa wyłącznie samoreferencyjnie, tj. wszystkie swoje operacje oparte na elektrochemicznym systemie binarnym odnosi tylko i wyłącznie do swoich wewnętrznych stanów, dane z otoczenia pobiera za pomocą systemów zewnątrzreferencyjnych, którym jest na przykład ludzkie oko. Oko jako organ przetwarza fale świetlne na zerojedynkowy język mózgu, ten zaś używa tych danych do produkcji zachowań. Wszelka operacyjna wiedza o zachowaniu i jego wytwarzaniu jest produkowana tylko w mózgu i tylko przez mózg. Zatem rzeczywistość jako obszar działań jest wytworem kognicji – do rzeczywistości nie mamy dostępu jako organizm, lecz jako obserwator. Wszystkie zachowania mózgu i organizmu podporządkowane są funkcji przetrwania w środowisku, którą Glasersfeld określił jako wiabilność (ang. *viability*, niem. *Viabilität*).

Ten prosty schemat działania organizmu i jego biologicznego aparatu poznawczego został przez konstruktystów przeniesiony na inne obszary ludzkiej aktywności, wyciągnięto z niego także daleko idące konsekwencje w teorii poznania. Przede wszystkim zakwestionowano tradycyjny dualistyczny model poznania, w którym niezależny obserwator poznaje niezależną od niego rzeczywistość. Z konstruktystycznego punktu widzenia wszelka wiedza i poznanie produkowane są tylko przez podmiot, który czyni to zawsze w swoim interesie biologicznym i społecznym. Podmioty jako samoreferencyjne jednostki poznawcze w drodze interakcji wytwarzają zinternalizowane medium komunikacyjne, czyli język naturalny, ten zaś wpływa na nie zwrotnie, umożliwiając wytworzenie psychicznej tożsamości jednostki, będącej wiązką cech i predyspozycji używanych społecznie. Język jako interakcyjne medium korelacji zachowań wraz ze wzrostem swego skomplikowania staje się medium samoreferencyjnym, to znaczy uniezależnia się od wpływu poszczególnych jednostek używających języka. Samoreferencyjność języka pociąga za sobą wytworzenie drugiej rzeczywistości (jeżeli biologiczną rzeczywistość zachowań mózgu uznamy za pierwszą), w której istnieją wszystkie te obiekty, które postrzegać i poznawać i których używać może nasze kognitywne Ja – swoisty

społeczny interfejs mózgu. Konsensualne wytworzenie socjalności organizmów żywych i samoreferencyjny system komunikacji oparty na języku naturalnym wytwarzają w kognitywnym Ja iluzję obiektywności, czyli przeświadczenie o niezależnym od poznania bytowaniu obiektów. Przeświadczenie to ma fundamentalne znaczenie dla codziennego życia i działania w środowisku społecznym, ponieważ pozwala na przyrost społecznie relewantnej wiedzy w oparciu o silnie osadzone uzgodnienia postrzegane jako realność i zakłada jednoczesną ciągłą dbałość i podtrzymywanie tychże uzgodnień. To samo przeświadczenie może stać się jednak kłopotliwe, jeżeli doczeka się silnej kodyfikacji w postaci realistycznej ontologii. W momencie wytworzenia się specjalnego obszaru społecznego, odpowiedzialnego za wytwarzanie wiedzy – obszaru nauki – realizm filozoficzny prowadzi do mocnego wartościowania koncepcji prawdy, a więc koncepcji zgodności sądu z pozajęzykową rzeczywistością. To właśnie z koncepcją prawdy naukowej rozumianej klasycznie konstruktywiści toczyli największe i najgłośniejsze boje, nie żałując przy tym mocnej argumentacji, którą widać choćby w tytule książek Paula Watzlawicka *Wymyślona rzeczywistość*¹⁸ czy von Foerstera *Prawda jako wynalazek kłamcy*¹⁹.

Pozytywnym metodologicznym wskazaniem radykalnego konstruktywizmu jest głębokie przeświadczenie, że o jakości produkowanej wiedzy nie mogą w związku z powyższymi założeniami decydować odkrycia naukowe jako odkrycia wielkości niezależnych od podmiotu (jednostkowego czy kolektywnego), lecz możliwie spójne, klarowne i intersubiektywne rozwijane metody i teorie naukowe, które są w stanie produkować dane empiryczne (właśnie produkować, a nie pobierać!) i formułować konkurujące ze sobą modele skutecznego działania – wiabilność działania naukowego powinna w tym znaczeniu zastąpić klasyczną i szkodliwą dla poznania naukowego koncepcję prawdy. Wiabilność jako kategoria poznania systemowego mówi nam jedynie, który z wyprodukowanych modeli poznawczych najlepiej spełnia nasze biologiczne i społeczne interesy, nigdy zaś nie mówi, jak jest na prawdę, nigdy nie przynosi wiedzy o bytach pozostających poza obszarem poznawczym.

Te i inne wnioski poznawcze, które dały się wyprowadzić z koncepcji konstruktywistycznych najszerzej recypowane były w Stanach Zjednoczonych i w Niemczech – tu w znacznej mierze za sprawą Schmidta, który w latach 80. stał się jednym z najaktywniejszych propagatorów tego nurtu²⁰. W obszarze neurobiologii

¹⁸ *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, hrsg. von P. Watzlawick, Piper, München 1981. Książka została w całości przetłumaczona z języka angielskiego, do 2002 roku doczekała się czternastu wydań.

¹⁹ H. von Foerster, B. Pörksen *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker*, Carl-Auer-Systeme-Verlag, Heidelberg 2008.

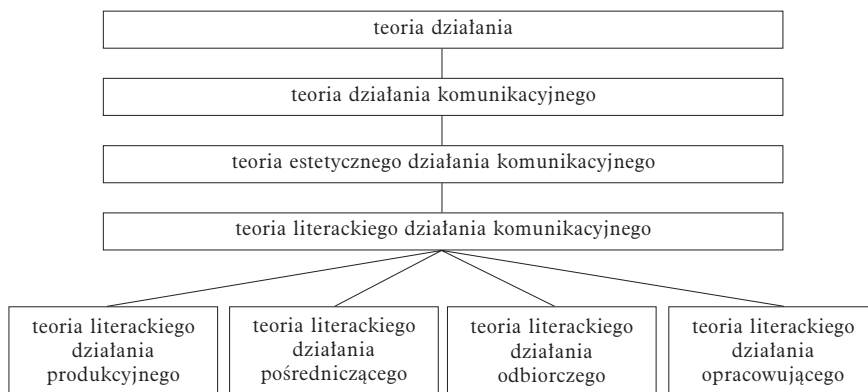
²⁰ Do ważniejszych, organizacyjnych osiągnięć w tym zakresie należało przekonanie wydawnictwa Suhrkamp do wydania klasycznych pozycji z tego nurtu. Dwie z nich stały się szybko bestsellerami. Zob. *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, hrsg. von S.J. Schmidt, Frankfurt/M. 1987 oraz *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*, hrsg. von S.J. Schmidt, Frankfurt/M. 1992.

konstruktywizm zyskał znakomitego kontynuatora prac Maturany Gerharda Rotha, szefa uznanego w świecie instytutu badań nad mózgiem w Bremie, w obszarze pedagogiki i terapii rodzinnej koncepcje te stały się podstawą badań Paula Watzlawicka i Kurta Ludewiga. W obszarze filozofii konstruktywizm i teorię systemów uprawia m.in. Fritz Simon. W późnych latach 90. pojawiły się także propozycje konstruktywistycznej ekonomii i menedżeryzmu²¹. Ciekawie przedstawia się także recepcja tej myśli w socjologii – z dużą dozą niezależności koncepcję auto-poiezy wprowadził do swojej teorii systemów społecznych Niklas Luhmann, ale rozwijali tę koncepcję także tacy uczeni z kręgu Schmidta, jak Peter M. Hejl. Wreszcie radykalny konstruktywizm stał się ważny dla nauki o literaturze.

2.2. Literaturoznawstwo konstruktywistyczne

Kiedy w 1980 roku nakładem małego wydawnictwa Viveg ukazał się pierwszy tom *Zarysu Empirycznej Nauki o Literaturze*, było już jasne, że projekt ENL zostanie rozszerzony o optykę radykalnego konstruktywizmu, a dziś można powiedzieć, że decyzja ta była osią zwrotną tego projektu – konstruktywistyczna koncepcja poznania pasowała idealnie do Schmidrowskiej układanki. Całościowa koncepcja literatury i literaturoznawstwa działającego jako nauka społeczna mogła zostać uzupełniona o koncepcję działania jednostki jako bytu biologicznego i społecznego działającego w roli określonej przez dany subsystem społeczny.

Struktura teorii opiera się tu na teorii działania, poczynając od działania jako takiego, aż po działanie w obszarze właściwym dla systemu komunikacji literackiej. Podstawową strukturę całego kompleksu teoretycznego przedstawia poniższy schemat²²:



²¹ Zob. *Konstruktivistische Ökonomik*, hrsg. von G. Rusch, Metropolis Verlag, Marburg 2006.

²² Zob. S.J. Schmidt *Empirische Literaturwissenschaft (ELW) ein neues Paradigma?*, „SPIEL” 1982 no 1, s. 5-26.

Szkice

Aktantem w teorii Schmidta jest człowiek jako samoreferencyjny, homeostaticzny i cyrkularnie zorganizowany system ożywiony, który za pomocą systemu nerwowego wchodzi w interakcje z samym sobą i swoim otoczeniem. Systemy ożywione, które w toku interakcji wytworzyły socjalność, podlegają analogicznym procesom socjalizacji i uczą się między innymi analogicznych reguł przyporządkowania operacji mentalnych do operacji językowych. Na podstawie bodźców z rzeczywistości system konstruuje model rzeczywistości, który zawsze znajduje się wewnątrz kognitywnego obszaru systemu biologicznego – rolą socjalizacji jest upodabnianie do siebie autonomicznych modeli rzeczywistości. Za pomocą sygnałów regulowanych konwencjonalnie dany system ożywiony może orientować inne systemy ożywione na określone wydarzenia. System nie „transportuje” przy tym informacji do drugiego systemu, lecz wysyła mu bodźce, które inny system może wykorzystać poprzez wewnętrzne działanie na własne stany i orientować się według przyjętego z socjalizacji wzoru.

Każdy aktant operuje według własnych zdolności (wrodzonych i nabytych warunków przeprowadzenia działania), potrzeb (na przykład potrzeby podtrzymania działania systemu), motywacji (oszacowań stosunku potrzeb i rezultatów działania) oraz intencji (wynikającej z celu zrobienia czegoś). Ponadto działanie aktanta określać musi:

- sytuacja, a więc obecne podczas działania obiekty, inni aktanci oraz działania innych aktantów;
- system założeń, na który składają się aktualny model rzeczywistości oraz aktualne restrykcje ograniczające działanie (system założeń zawiera całą wiedzę językową, wiedzę o świecie, uświadomioną bądź ukrytą wiedzę o konwencjach społecznych, normach i wartościach oraz wszystkich pozostałych uwarunkowaniach działania);
- strategię działania, które redukuje złożony system założeń do czynników koniecznych do uwzględnienia podczas konkretnego działania oraz koordynują intencje, środki i warunki działania wynikające z sytuacji;
- realizacja, czyli przeprowadzenie lub przeszkodzenie zdarzeniu;
- rezultat, czyli zamierzone zmiany stanów, które zostały wywołane przez działanie aktanta.

Powiemy zatem (zachowując nomenklaturę i styl Schmidta), że działanie D aktanta A jest działaniem dokładnie wtedy, kiedy D jest zmianą lub podtrzymaniem stanu, który jest realizowany intencjonalnie przez A w sytuacji działania, w ramach systemu założeń i odpowiednio do strategii. Wszelkie działania aktantów mogą być realizowane w ramach czterech ról: producenta [*Produzent*] (produkującego postrzegalne rezultaty), pośrednika [*Vermittler*] (dystrybuującego produkty), odbiorcy [*Rezipient*] (akceptującego produkty innych aktantów i używającego ich do własnych działań) i przetwórcy [*Verarbeiter*] (produkującego produkt stanowiący odniesienie do produktu pierwotnego w sposób rozpoznawalny dla innych aktantów).

Dla sformułowania teorii działania komunikacyjnego konieczne jest odróżnienie bazy komunikacyjnej i komunikatu. Bazy komunikacyjne powstają ze środ-

ków materialnych używanych do komunikacji (fala dźwiękowa, obraz, tekst itp.), które produkują uczestnicy komunikacji i które przez innych uczestników komunikacji są rozpoznawalne na bazie konwencjonalnych operacji. Komunikatem nazwiemy natomiast całość kognitywnych i emocjonalnych operacji, które uczestnik komunikacji przypisuje postrzeganej przez niego bazie komunikacyjnej w określonej sytuacji komunikacyjnej.

Na podstawie tych koncepcji możemy teraz za Schmidtem powiedzieć, że w naszym społeczeństwie istnieją systemy działań komunikacyjnych, które charakteryzują się tym, że powstają z wielości działań komunikacyjnych, wykazują strukturę wewnętrzną, dysponują różnicowaniem zewnątrz/wewnątrz, są akceptowane przez społeczeństwo i spełniają w nim przynajmniej jedną ważną funkcję, która nie może być spełniona przez żaden inny system działań komunikacyjnych. W każdym systemie działań komunikacyjnych wyróżnimy cztery wymienione wyżej role działania społecznego – producenta, odbiorcy, pośrednika i opracowującego produkty działań komunikacyjnych. Jednym z systemów działania komunikacyjnego w systemie społeczeństwa jest system estetycznych działań komunikacyjnych, o jego specyfice decydują działania oparte na dwóch specyficznych dla niego konwencjach. Konwencje, które Schmidt określa jako społeczne regularności działań, działają dzięki mechanizmowi insynuacji insynuacji [*Unterstellung Unterstellung*] i dzięki nim się utrzymują. Mechanizm ten, podobnie jak właściwy dla postrzegania mechanizm oczekiwania oczekiwania [*Erwartung Erwartung*], polega na zakładaniu u współdziałających takiej samej kompetencji i takich samych założeń, które my sami jako aktanci czynimy²³. Mechanizmy te i oparte na nich konwencje, jako że konstytuują formę naszych zachowań komunikacyjnych, działają niejako w ukryciu, ujawniają się wtedy, kiedy zawodzą lub są celowo łamane. Definicja konwencji wygląda więc następująco: daną konwencją jest w społeczeństwie konwencja, zgodnie z którą przeprowadza się w danej sytuacji działanie, kiedy między członkami społeczeństwa istnieje wzajemnie insynuowana wiedza, że:

- istnieje w danym społeczeństwie precedens wykonania, utrwalenia lub zniesienia działania w danej sytuacji;
- na tej podstawie każdy członek społeczeństwa oczekuje od każdego innego członka społeczeństwa, że ten w danej sytuacji przeprowadzi właśnie to, a nie inne działanie;

²³ Te niezbyt miłe dla purystów językowych sformułowania były często powodem lapidarnych komentarzy. Kiedy w 2006 roku Schmidt odchodził na emeryturę, uczestnicy jego ostatniego seminarium przygotowali dla niego niewielką książeczkę, zbierając ich teksty na temat Schmidta i konstruktywizmu. Książeczka nosi tytuł *Schmidt Schmidt. Zob. Schmidt Schmidt. Abschied vom Konstruktivismen*, Münster 2001. Na ostatnich stronach studenci umieścili fikcyjną bibliografię książek, które powinny się ukazać. Wśród nich takie tytuły jak *Rzeczywista konstrukcja społeczeństwa*, *Konstrukt radykalnego konstruktywizmu* oraz „Właściwie zawsze byłem realista” Bernhard Pörksen rozmawia z Siegfriedem J. Schmidtem.

Szkice

- na podstawie tych założeń, niemal każdy w danym społeczeństwie we właściwej sytuacji przeprowadza to, a nie inne działanie.

Od innych subsystemów społecznych system komunikacji estetycznej odróżniają dwie konwencje: konwencja estetyczna i konwencja poliwalencji, które zastępują w tym miejscu obecne w innych systemach odpowiednio konwencję faktyczności i konwencję monowalencji. W dużym skrócie można powiedzieć, że konwencja faktyczności zakłada takie operowanie na komunikatach, które swoją prawdziwość opiera na założeniu referencjalności komunikatu, a więc odniesienia go do aktualnie obowiązującego konsensualnego modelu rzeczywistości, natomiast konwencja monowalencji zakłada, że bazom komunikacyjnym przyporządkowuje się tylko jedno znaczenie uzgadniane intersubiektywnie.

System estetyczny, do którego należy literatura, określają natomiast konwencje:

- estetyczna, która oznacza, że dla wszystkich uczestników komunikacji naszego społeczeństwa, którzy zamierzają realizować bazy komunikatów jako komunikaty estetyczne, istnieje w ramach społeczeństwa wzajemnie insynuowana wiedza, że są oni w stanie działać przy ignorowaniu konwencji faktyczności, stosownie do norm i reguł znaczeniowych, które według intersubiektywnej wiedzy uchodzą za estetyczne;
- poliwalencji, która oznacza, że dla wszystkich uczestników komunikacji w systemie estetycznych działań komunikacyjnych w naszym społeczeństwie istnieje wzajemnie insynuowana wiedza, że:
 - a. producent podczas wytwarzania estetycznych baz komunikacyjnych (w przypadku literatury są to językowe bazy komunikacyjne – teksty) nie jest związany konwencją monowalencji;
 - b. odbiorcy podczas realizacji komunikatów estetycznych dysponują wolnością wytwarzania w różnych punktach czasowych i w różnych sytuacjach komunikacyjnych na podstawie tych samych baz komunikacyjnych różnych rezultatów recepcji (komunikatów) i tego też oczekują od innych uczestników (oczekiwanie nieuzgadnialnej realizacji komunikatu)
 - c. realizacja komunikatów estetycznych oceniana jest przez uczestników komunikacji jako optymalna, przy czym obowiązuje oczekiwanie oczekiwania, że podstawa tej oceny zmieni się w zależności od uczestnika komunikacji i sytuacji komunikacyjnej;
 - d. kompetentni pośrednicy i opracowujący nie działają przeciw regułom a-c.

Taka definicja konwencji poliwalencji pozwala przyjąć, że jeżeli uczestnik komunikacji w danej sytuacji komunikacyjnej uzna zaprezentowaną mu bazę komunikacyjną za estetyczną bazę komunikacyjną, wówczas będzie mógł (lub będzie sądził, że może) przyporządkować estetycznej bazie komunikacyjnej w ciągu jednego bądź oddzielnych czasowo działań komunikacyjnych każdorazowo

zadowalające go komunikaty. Przy czym przyporządkowanie komunikatu (a więc mentalnego produktu działania komunikacyjnego) do danej bazy komunikacyjnej (a więc społecznie uzgodnionej podstawy komunikacji) może zachodzić na różnych płaszczyznach, takich jak przyporządkowanie znaczenia, wytworzenie związków znaczeniowych, przypisanie istotności itd. Komunikat jest zatem dla działającego komunikacyjnie komunikatem literackim wtedy, gdy jest estetyczną realizacją językowej bazy komunikacyjnej zgodnie z konwencjami estetyczną i poliwalencji, a działający ocenia go według norm estetycznych odniesionych do języka.

Strukturę systemu komunikacyjnych działań literackich określają, podobnie jak ma to miejsce w przypadku wszystkich innych systemów działań komunikacyjnych, cztery społeczne role: producenta, odbiorcy, pośrednika oraz opracowującego. Przy czym Schmidt bardzo drobiazgowo definiuje i uszczegóławia obszar każdej z ról jako osobne zagadnienie teoretyczne, stwarzające podstawę do szczegółowych badań empirycznych. Dla przykładu teoria literackiego działania komunikacyjnego zawiera w sobie definicje producenta tekstów literackich, jego systemu założeń (uwarunkowania ekonomiczne, społeczne, kulturowe), sytuacji produkcyjnej, strategii produkcji, działania produkcyjnego oraz rezultatu działań produkcyjnych. Dodatkowo każdą definicję Schmidt opatruje drobiazgowymi nie raz wskazaniem dotyczącymi potencjalnych badań empirycznych, a każda z definicji zawiera także wskazówki dla dalszego jej rozszerzenia oraz krótkie omówienie przypadków problematycznych, czyli takich, w których zdefiniowanie producenta tekstu literackiego staje się kłopotliwe.

Już tylko ten przedstawiony wyżej schemat konstrukcji teoretycznej ENL pozwala zauważyć, jak duże ma on ambicje i jak wiele różni tę koncepcję od innych, powstających równolegle prób reorganizacji nauki o literaturze. Ambicją estetyki recepcji czy dekonstrukcji były w istocie niewielkie zmiany w repertuarze metod badania literatury opartych wyłącznie o lekturę tekstu. Projekt Schmidta to *de facto* pisanie świata nauki o literaturze na nowo – począwszy od podstawowych założeń teoriopoznawczych, poprzez zdefiniowanie literaturoznawstwa jako empirycznie pracującej nauki społecznej (a nie humanistycznej w ujęciu Diltheyowskim), formalny język teorii, aż po koncepcję opisującą wszystkie zależności społeczne i komunikacyjne, które wejść muszą w skład literatury traktowanej jako system działań komunikacyjnych. Taka złożona konstrukcja teorii ENL ma także tę własność, że pozwala na łatwe wyznaczenie granicy systemu działań literackich oraz systemu działań naukowych (także nauki o literaturze), granicy, dodam, operacyjnej – kto w swoim postępowaniu badawczym zajmuje się interpretacją tekstu literackiego, staje się tym samym uczestnikiem literatury, a nie nauki o literaturze. Naukowe starania o ustalenie znaczenia tekstu literackiego trafiają na granicę nie do przeskoczenia:

Ustanowienie „właściwego” znaczenia byłoby możliwe jedynie w przypadku, gdyby istniał jakikolwiek obiektywny punkt odniesienia, znajdujący się poza subiektywnym ob-

Szkice

szarem poznawczym. Intencje autora o niczym nie rozstrzygają: pozostają dla nas niedostępne, komunikat autora nie musi być identyczny z tekstem autora.²⁴

3. Rewolucja wcielona – instytucjonalizacja działań szkoły naukowej

Pierwszym przejawem „instynktu instytucjonalnego” Schmidta były liczne serie naukowe, wydawane początkowo w Bielefeld, a później także w Siegen. Wśród nich znalazła się także seria „Konzeption der Empirischen Literaturwissenschaft”, w której ukazały się między innymi książka Finkego oraz dwa tomy *Zarysu...* Schmidta, a także wiele innych ważnych pozycji²⁵. Z myślą o adeptach nowej nauki przygotował Schmidt wraz z Helmutem Hauptmaierem niewielką książeczkę *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*, która stanowić miała podręcznik akademicki. Inną ważną serią była seria DELFIN, przekształcona z niewielkiego czasopisma i wydawana przez Suhrkamp. Redagowali ją na zmianę Schmidt i Rusch²⁶.

Bardzo ważnym krokiem scalającym działania środowisk zainteresowanych literaturoznawstwem empirycznym było założenie czasopisma „SPIEL” („Siege-

²⁴ S.J. Schmidt *Od tekstu do systemu. Zarys konstruktywistycznego (empirycznego) modelu nauki o literaturze*, przeł. P. Wolski, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, s. 199-219. Seria „Konzeption der Empirischen Literaturwissenschaft”, obejmuje kilkanaście pozycji książkowych, kolejno: S.J. Schmidt *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft 1* (1980), D. Hintzenberg *Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland* (1980), S.J. Schmidt *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft 2* (1982), P. Finke *Konstruktiver Funktionalismus* (1982), G. Rusch *Das Voraussetzungs-system Georg Trakls* (1983), S.J. Schmidt *Empirische Untersuchungen zu Persönlichkeitsvariablen von Literaturproduzenten* (1983), NIKOL *Angewandte Literaturwissenschaft* (1986), D. Meutsch *Literatur Verstehen* (1987), R. Grossmann *Musik als Kommunikation* (1991), D.H. Schram *Norm und Normbrechung* (1991), S. Winko *Wertungen und Werte in Texten* (1991), S. Tötösy de Zepetnek *The social dimension of fiction* (1993), E. Andriga *Wandel der Interpretation* (1994), M. Flacke *Verstehen als Konstruktion* (1994), L. Halász *Dem Leser auf dem Spur* (1993), *Alternative Traditionen*, hrsg. von R. Viehoff (1991), H. Alfes *Literatur und Gefühl* (1995), C. Lenk *Die Erscheinung des Rundfunks* (1997). Wszystkie ukazały się w niewielkim wydawnictwie Vieweg w Wiesbaden, poza wznowieniem pierwszego tomu *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* w Suhrkampie (Frankfurt/M.) w 1991 roku.

²⁶ Kolejne tytuły serii to: *Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung* (1992), *Konstruktivismus und Sozialtheorie* (1993), *Piaget und der Radikaler Konstruktivismus* (1994), *Konstruktivismus und Ethik* (1995), *Interne Repräsentationen. Neue Konzepte der Hirnforschung* (1996), *Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft* (1997), *Konstruktivismus in Psychiatrie und Psychologie* (1999) *Universalien und Konstruktivismus* (2000). Ostatnia pozycja została zredagowana przez Petera M. Hejla.

ner Periodikum für Empirische Literaturwissenschaft”), które ukazuje się w Siegen regularnie od 1982 roku. Co ciekawe, pierwszy numer zawiera tylko dwa teksty – oba fundujące metodologicznie Empiryczną Naukę o Literaturze, pierwszy autorstwa Schmidta, drugi Groebena, choć już wtedy jasne było, że stanowiska tych dwóch badaczy są różne. „SPIEL” miał i ma do dziś bowiem ściśle określony profil – pojawiają się w nim teksty wyłącznie o tematyce literaturoznawczej i na ogół autorstwa badaczy zaangażowanych w empiryczną naukę o literaturze, nie stał się nigdy terenem ostrych sporów o rolę i miejsce radykalnego konstrukttywizmu. W miarę rozwoju działań szkoły i wzrostu zainteresowania nową metodologią zaczęły się pojawiać w „SPIEL-u” także prace tych literaturoznawców-empirystów, którzy nie wywodzili się bezpośrednio ze szkoły Schmidta czy Groebena, ale profil ich badań i zainteresowań wykazywał z ENL wiele punktów wspólnych. Są to badacze na ogół bardzo zainteresowani odbiorem i społecznym funkcjonowaniem literatury, przy czym ich krąg wykracza dalece poza obszar niemieckojęzycznych ośrodków akademickich. Byli to między innymi Gerard Steen (Amsterdam), Gunnar Hanson (Amsterdam), Uffe Seilmann (Risskov), Steven Tötösy de Zepetnek (Edmonton), Dolf Zillmann (Alabama), Gerald C. Cupchik (Toronto), Frédéric Barbier (Paryż), Stephen Colclough (Londyn), Vladimir M. Pietrov (Moskwa), a także Stanisław Lem (Kraków)²⁷. Tak szeroka płaszczyzna empirycznych badań nad literaturą możliwa była także ze względu na powstanie międzynarodowego stowarzyszenia IGEL (Internationale Gesellschaft für Empirische Literaturwissenschaft), którego pierwsze posiedzenie odbyło się w 1984 roku w Siegen, pozostałe natomiast w zupełnie innych częściach świata (Amsterdam, Utrecht, Toronto, Edmonton i inne). IGEL, którego założycielem i pierwszym przewodniczącym był rzecz jasna Schmidt, okazał się jednym z najtrwalszych osiągnięć intencjonalnych, ponieważ znakomicie funkcjonuje do dziś i nic nie wskazuje, żeby się to miało zmienić²⁸.

Bez wątpienia jednak największym osiągnięciem szkoły Schmidta było utworzenie instytutu LUMIS (Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung) w Siegen. Było to możliwe także dlatego, że wówczas Wyższa Szkoła Siegen założona została jako uczelnia eksperymentalna, na której rozwijać się mogły kierunki i specjalności niespotykane na klasycznych uczelniach wyższych. Dzięki zało-

²⁷ W numerze 2 z 1985 roku opublikowano fragment *Filozofii przypadku* Lema zatytułowany *Pathologie der Kultur*. W tym samym numerze znalazł się także artykuł Reinholda Viehoffs *Über Stanislaw Lem [(Text + Umwelt) x Zufall] / Evolution. Eine empirische Theorie der Literatur*. Na temat zbieżności filozofii Lema i konstruktivistycznego rozumienia literatury zob. A. Wasilewski *O zwrocie kulturowym w teorii literatury Stanisława Lema*, w: *Kultura w nauce o literaturze. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora IV*, red. B. Balicki, B. Ryż, E. Szczerbuk, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2010, s. 279-288.

²⁸ Kolejne spotkanie Międzynarodowego Towarzystwa Empirycznej Nauki o Literaturze odbyło się w lipcu 2010 w Utrechcie. Wszelkie informacje znaleźć można na stronie www.psych.ualberta.ca/IGEL.

żeniu instytutu LUMIS w 1984 roku stała się także pionierem w obszarze badań nad komunikacją i mediami – wówczas nie była to jeszcze dyscyplina uformowana w takim stopniu, jak dziś.

Do stałych współpracowników instytutu dołączyli oprócz ścisłego grona literaturoznawców także przedstawiciele innych dyscyplin badawczych, wśród nich członkowie dawnej grupy badawczej z Pederborn, zajmującej się dotychczas komputerowym analizowaniem procesów edukacyjnych (FEoLL) Peter M. Hejl (socjolog), Wolfram K. Köck (filolog, tłumacz Maturany na niemiecki) oraz Raimund Klauser (socjolog). Takie rozszerzenie składu osobowego współpracowników Schmidta oznaczało także zwiększenie zainteresowania radykalnym konstrukttywizmem i socjologiczną stroną ENL. W tym składzie LUMIS pracował aż do roku 1999, jego prace były na bieżąco dokumentowane w periodyku „LUMIS-Schriften” oraz w rocznych sprawozdaniach z prac instytutu²⁹.

LUMIS przez około dekadę był miejscem bardzo intensywnych prac nad aplikacją korpusu teoretycznego ENL do badań nad literaturą przy jednoczesnym wzroście zainteresowania radykalnym konstrukttywizmem. Od momentu założenia do roku 1994 współpracownicy instytutu przeprowadzili dwadzieścia cztery duże projekty badawcze, które wynikały nie tylko z potrzeby empirycznego „rozpoznania bojem” nowej teorii, lecz także wskazywały nowe kierunki badań. Ich tematykę można podzielić na trzy nierówne części. Największą stanowiły programy badawcze wynikające bezpośrednio z potrzeb prac nad ENL (na przykład „Konventionsgesteuertes Verstehen”; „Kommunikationsbildungsprozess. Empirische Untersuchungen zur Struktur und prozeduralen Funktion von konventionsorientierten literarischem Wissen”), drugą programy wynikające z potrzeb badania nowych mediów (na przykład „Mediengattungstheorie Fernsehen”, „Der kommerzielle deutsche TV-Werbespot als Indikator der sozialen Wandels”), trzecią projekty badawcze ściśle związane z perspektywą konstruktivistyczną (na przykład „Kultur als Wirklichkeitskonstruktion: zur Konzeptualisierung und Modellierung der «dritten Ebene»”).

LUMIS jako efekt współpracy szkoły naukowej oddziaływał na nią zwrotnie poprzez modyfikowanie jej obszaru zainteresowań – od końca lat 80. optyka badawcza i teoretyczna zmienia się z literaturoznawczej na medioznawczą, co w żadnym wypadku nie oznacza redukcji, lecz znaczne rozszerzenie obszaru eksploracji. W 1990 roku w serii „LUMIS-Schriften” wychodzi tekst Schmidta *Why literature is not enough, or: literary studies as media studies*³⁰, w którym dokonuje kolejnego przemodelowania teorii, tym razem w kierunku możliwie najpełniejszego uwzględnienia kontekstu mediów, zwłaszcza w ich masowym wymiarze. Należy dodać, że

²⁹ Ukazało się 57 zeszytów LUMIS, w jednym z nich znalazł się tekst prezentowany w tym numerze „Tekstów Drugich” *Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben* (1991).

³⁰ S.J. Schmidt *Why literature is not enough, or: Literary studies as media studies*, „LUMIS-Schriften” 1990 no 25.

taka zmiana perspektywy – jeżeli przyrzeć się jej w kontekście historycznego rozwoju koncepcji ENL – wydaje się konsekwentnym i nieuchronnym wręcz posunięciem teoretycznym. Koncepcja literatury jako systemu działań musi siłą rzeczy uwzględniać wszelkie czynniki, które mogą wpływać na działania poszczególnych aktorów, a nikt nie wątpi już dziś, że jednym z podstawowych elementów działania wszystkich aktorów w obszarze literatury (zarówno producenta, jak i odbiorcy, pośrednika i przetwórcy) są media masowe. Media rozumie przy tym Schmidt bardzo szeroko, począwszy od druku, a skończywszy na internecie – medio-literaturoznawstwo musi umieć poradzić sobie z opisem wszystkich tych zjawisk za pomocą spójnego języka teorii, który oferuje właśnie ENL. Ścisła teoretyczność i optyka systemowa ma być właśnie tym, co odróżnia koncepcję Schmidta od innych prób wprowadzenia elementów medioznawstwa do nauki o literaturze.

4. ENL – zakończona budowla czy początek drogi?

W 1997 roku Schmidt został szefem Katedry Teorii Komunikacji i Kultury Mediów Uniwersytetu Münster i jednocześnie przestał być dyrektorem LUMIS³¹. Data ta jest ważna z dwóch powodów, po pierwsze oznacza właściwy koniec działań szkoły naukowej ENL, po drugie określa także zmianę w orientacji naukowej samego Schmidta, który ostatecznie i oficjalnie przestał być literaturoznawcą. Wydaje się, że istnieje kilka dobrych powodów, które uzasadniają tę decyzję – jednym z nich jest z pewnością dynamiczne usposobienie naukowe Schmidta. Pod względem wielkości jego dorobek w literaturoznawstwie jest bezprecedensowy, a jeżeli od ilości publikacji (niechby tylko książkowych) dołożyć jego działalność organizacyjną, otrzymamy obraz tytana pracy naukowej, który nie znośi beczynności. Niewykluczone, że w momencie, w którym zrezygnował z posady pierwszego literaturoznawcy-konstruktywisty, uznał, że zrobił w tej dziedzinie już wszystko. Nie bez wpływu na tę decyzję pozostają zapewne także liczne głosy krytyczne, które budziła jego działalność, nierzadko w formie urągającej standardom komunikacji naukowej. Krytykę tę podzielić można z grubsza na dwie grupy – z jednej strony Schmidt budził oburzenie u przedstawicieli tradycyjnej filologii i to zarówno tej pozytywistycznej, jak i postmodernistycznej, z drugiej nie brakowało przecież sporów między przedstawicielami ENL. Najgłośniejszy i najboleśniejszy spór rozegrał się między Schmidtem a Grobenem na początku lat 80. i bezpośrednio dotyczył zaangażowania literaturoznawstwa w radykalny konstruktywizm. Dla Schmidta i całej grupy NIKOL ta opcja epistemologiczna była najbardziej obiecująca, stwarzała ich zdaniem szerokie podstawy naukowe dla teorii komunikacji i tym samym teorii literatury. Groben jednak nigdy nie dał się przekonać do tego, że dyskusje o biologii i cybernetyce mogą przynieść jakiegokolwiek korzyści zainteresowanym literaturą i jej empirycznym funkcjonowaniem. Zwieńczeniem sporu

³¹ W 2001 roku LUMIS został przekształcony w Instytut Badania Mediów. Obecnie jego dyrektorem jest Gebhard Rush.

była wydana w 1991 roku książka *O wymysłach radykalnego konstruktywizmu*, którą przygotował Groeben wraz ze swoimi uczniami³².

W tle tych wydarzeń dokonała się także ewolucja stosunku Schmidta do samego konstruktywizmu. Na początku lat 80. Schmidt był najzagorzalszym propagatorem radykalnego konstruktywizmu w jego klasycznej i – z punktu widzenia humanisty – najbardziej kontrowersyjnej wersji. Wczesny dyskurs konstruktywistyczny można nazwać heterogenicznym dlatego, że łączył on w sposób bardzo obiecujący argumentacje rodem z dwóch porządków poznawczych – nauk przyrodniczych i nauk humanistycznych. Ten jakże twórczy „mezalians” sprawdzał się doskonale tak długo, jak długo krąg wtajemniczonych był relatywnie niewielki, tzn. ograniczał się do wąskiego grona fascynatów cybernetyką drugiego stopnia, teorią auto-poiezy, problematyką obserwacji itd. Wzrost popularności radykalnego konstruktywizmu oznaczał także powiększenie grona dyskutantów i tym samym wytworzenie różnic (lub, jak w tym przypadku, przywrócenie różnic) między grupami uczonych z różnych dziedzin. W tomie *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* z 1987 roku Schmidt przedstawia nową perspektywę jako wręcz panaceum na niedostatki poznawcze różnych nauk – od biologii, poprzez psychologię poznawczą aż po literaturoznawstwo. W wydanej pięć lat później antologii *Kognition und Gesellschaft* Schmidt pisze nie o konstruktywizmie, lecz o konstruktywizmach i o stojących przed nimi perspektywach. Ostateczne odejście od konstruktywizmu w jego „bio-filozoficznej” wersji następuje w malutkiej książeczce *Geschichte & Discourse (Historie i dyskursy)*, której podtytuł w niemieckim wydaniu brzmi *Pożegnanie z konstruktywizmem*³³. Pożegnanie to jednak w przypadku tej pracy zdecydowanie przesada. Schmidt żegna się tylko z heterogeniczną argumentacją, w której osiągnięcia nauk empirycznych mają stanowić podstawę dla wniosków w nauce o poznaniu, ta zaś z kolei winna oddziaływać zwrotnie na nauki empiryczne. W miejsce tego Schmidt proponuje zupełnie nowe podejście do tradycji konstruktywizmu, o wiele lepiej komponujące się w tradycji filozofii nauki.

Bez względu jednak na koniec działań szkoły naukowej jako zespołu i bez względu na tarcia, które nieuchronnie wiązały się z wprowadzaniem tak rewolucyjnych zmian w humanistyce, dzięki ogromowi pracy Schmidta i jego współpracowników do dyspozycji pozostaje dziś ogromny dorobek teoretyczny i badawczy ENL. Dorobek, warto to podkreślić z całą mocą, stanowiący także obecnie znaczące wyzwanie dla nauki o literaturze i to przynajmniej z dwóch względów.

³² Zob. R. Nüse, N. Groeben, B. Freitag, M. Schreier *Über die Erfindung/en des Radikalen Konstruktivismus. Kritische Gegenargumente aus psychologischer Sicht*, DT. Studien Verlag, Weinheim 1991.

³³ S.J. Schmidt *Geschichte & Discourse. Abschied vom Konstruktivismus*, mit einem Vorwort von M. Sandbothe, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 2003. Co ciekawe, angielska wersja tej książki nosi podtytuł *Rewriting Constructivism*, który lepiej oddaje jej istotę. Nowsze publikacje Schmidta bazują konsekwentnie na teorii historii i dyskursów. Por. S.J. Schmidt *Lernen, Wissen, Kompetenz, Kultur. Vorschläge zur Bestimmung von vier Unbekannten*, Carl Auer Verlag, Heidelberg 2005.

Przed wszystkim wskazać należy na rozpiętość koncepcji ENL. W obszarze współczesnej i klasycznej teorii literatury nie istnieje równie złożony kompleks teoretyczny, który byłby w stanie objąć za pomocą języka jednej teorii tak dużą ilość zjawisk literackich. Rzadkością jest także opcja literaturoznawcza, która została w całości zaprojektowana w obszarze nauki o literaturze, a nie jest importem z obszaru filozofii (jak fenomenologia), antropologii kulturowej (jak antropologia kultury) czy psychologii (jak psychoanaliza). Radykalny konstruktywizm nie stanowi dla ENL podstawy metodologicznej, lecz jest jej konceptualnym uzupełnieniem – bez względu na wszelkie późniejsze modyfikacje empiryczna teoria literatury opiera się na teorii działania aktora w przestrzeni społecznej systemu literatury.

Z drugiej strony godzien podkreślenia jest sposób, w jaki koncepcja ta została opracowana, sposób, który pozostaje nie bez wpływu na jej kształt. Mimo że autorem dwóch tomów *Zarysu literaturoznawstwa empirycznego* jest Schmidt, nie ulega wątpliwości, że koncepcja ta jest owocem ścisłej i intersubiektywnej współpracy wielu grup uczonych. Umożliwia to między innymi utrzymanie mocno sformalizowanego języka, przy całkowitym odrzuceniu perspektywy Ja badacza. Nie da się ukryć, że formuła uprawiania nauki przyjęta w tym kręgu wybrana została wbrew postawie badawczej pozostałych literaturoznawców, których głównym narzędziem badawczym pozostaje interpretacja przy niejawnych i nieuświadamianych założeniach wyjściowych oraz indywidualny tryb pracy. Język i formy pisarskie ENL powstały pod rygiem pełnej transparentności założeń i wyciąganych wniosków – zgodnie z ideałem nauk empirycznych. Język i formy komunikacji miały też zapewne znaczny wpływ na intensywność współpracy członków szkoły i to przez tak długi okres.

Dziś, patrząc z szerszej perspektywy, można powiedzieć także, że działania szkoły Schmidta pozwoliły na wykazanie pewnej szczególnej właściwości humanistyki, której problemy, jeśli poddać je rekonstrukcji empirycznej, tracą swój szczególny walor – lub też zdają się go tracić. Sceptycyzm, jaki wywołują te propozycje, obnaża humanistyczny *horror vacui*, lęk przed próżnią, przed utratą podstawowych narzędzi badawczych, sposobów funkcjonowania w dyskursie, narracyjnej tożsamości badacza-humanisty. Tymczasem empiryczna nauka o literaturze otworzyła przed literaturoznawstwem zupełnie nowe perspektywy badawcze, choć – warto przyznać uczciwie – za cenę naukowej reedukacji.

Szkice

Abstract

Bogdan BALICKI
University of Wrocław

Empirical Literary Studies: A Line of Literary Research and Scholarly Method

The article discusses the establishment and activities of the Empirical Literary Studies, which has evolved in Germany around Siegfried J. Schmidt and was active in the 1980s. This school elaborated a thoroughly new model of literary study, drawing both in its methodological assumptions and theoretical setup upon patterns of the empirical sciences – linguistics, cybernetics and systems theory. These methodologies provide the context for describing the basic assumptions for Radical Constructivism – the current in the philosophy of knowledge that has exerted a marked influence on the school's development and its endeavours.

Bartosz RYŻ

Granica literaturoznawstwa. Analiza systemowa

System nerwowy człowieka, a w szczególności ludzki mózg, w drodze ewolucji rozwinął umiejętność dyferencjonowania relacji, tzn. przetwarza on różnice, które powstają wewnątrz organizmu (takie jak zmiana stanu komórek czy organów), po to, aby później – na podstawie owych różnic – produkować wrażenia odpowiedzialne za sposób funkcjonowania organizmu. Bez większych metodologicznych problemów można uznać, że analogiczny proces przebiega także w innych rodzajach systemów, w tym w systemie społecznym. Dla dalszych rozważań istotne będzie założenie, że nauka (w tym literaturoznawstwo jako konkretny subsystem) jest jednym z systemów funkcyjnych nowoczesnego społeczeństwa i – jako taka – wzrost swojej wydajności zawdzięcza przede wszystkim dyferencjacji, operatywnemu zamknięciu i autopoietycznej organizacji (autonomii). Sam problem konstruowania granicy należy rozpatrywać w ramach tzw. *dyferencji przewodniej* (*Leitdifferenz*): ponieważ nauka komunikuje o czymś, co nie jest nią samą, musi ona dostrzegać różnicę między sobą a swoim środowiskiem. W rezultacie system „nauka” odróżnia samoreferencję od heteroreferencji, a gdy całe poznanie opiera się na tym rozróżnieniu, wówczas staje się ono konstrukcją, ponieważ rozróżnienie to nie może być dane w otoczeniu systemu, lecz musi zostać wypracowane wewnątrz systemu¹. Wszystkie późniejsze rozróżnienia, jakich dokonuje system, są powtórzeniem (wewnątrz systemu) tej pierwszej dyferencji między systemem i środowiskiem. Tym samym wprowadzam operatywny konstruktywizm – który nie neguje istnienia realności, lecz zakłada ją (w sensie fenomenologii) jako nieosiągalny horyzont – i wszystkie tego konsekwencje: realność można jedynie

¹ N. Luhmann *Die Realität der Massenmedien*, Westdt. Verlag, Opladen 1996, s. 17.

konstruować lub obserwować, jak inni ją konstruują². Tak rozumianą obserwacją zajmuje się nauka.

Ponieważ w rzeczywistości zawsze istnieje znacznie więcej możliwości działania, przeżywania i konstruowania znaczeń aniżeli możliwości ich aktualizacji, funkcją wszystkich systemów jest redukowanie owych możliwości. Funkcja ta jest zarazem głównym mechanizmem generującym powstawanie nowych systemów, a to oznacza, że nowe systemy powstają, ponieważ – by możliwa była komunikacja (bez której niemożliwe z kolei byłoby powstanie systemu społecznego) – nieskończone skomplikowanie świata musi zostać zredukowane do kilku alternatyw, w ramach których komunikowanie staje się możliwe bez niebezpieczeństwa przeciążenia nadmiarem znaczeń i interpretacji. Tym samym analiza jakiegokolwiek częściowego systemu ogólnego systemu społecznego musi przede wszystkim odpowiadać na pytanie o jego funkcje w redukowaniu skomplikowania świata oraz wyjaśniać, jakie mechanizmy powstały, by to nieskończone skomplikowanie zredukować do kilku alternatyw. Przekładając to na konkretne kroki badawcze, będę chciał dalej uteoretyzować polskie literaturoznawstwo (które jest częścią systemu nauka, będącą z kolei jednym z systemów funkcyjnych społeczeństwa) poprzez udzielenie odpowiedzi na trzy pytania. Pytanie pierwsze, które odnosi się do granicy systemu, brzmi: Co odróżnia strukturę systemu od struktury otoczenia? Drugie wiąże się ze zróżnicowaniem w obrębie samego systemu: Z jakich komponentów składa się struktura systemu? Trzecie dotyczy opozycji element/relacja: Co jest spoiwem systemu?³ Ponieważ wszystkie zagadnienia, w oparciu o które zostały skonkretyzowane te trzy pytania, ściśle się ze sobą wiążą, zostaną tu omówione łącznie przy okazji rozważań nad konstrukcyjnym charakterem operacji systemowych.

Pamiętając nad wyraz prostą definicję Niklasa Luhmanna, że system to rozróżnienie na system i środowisko, wypada rozpocząć od stwierdzenia, że „utworzenie się systemu, obojętnie na jakim poziomie, wymaga odgraniczenia od środowiska nienależącego do systemu. Dlatego też żadnej struktury systemowej nie można zrozumieć bez odniesienia do środowiska”⁴. Ponadto:

Środowiskiem systemu jest wszystko, co zostaje przez system odgraniczone, a więc wszystko, co do niego nie należy. Zatem pojęcie środowiska jest zawsze zdefiniowane w relacji do systemu; każdy system ma środowisko wyjątkowe przynajmniej pod tym względem, że sam nie stanowi części swojego środowiska. Stąd też środowiska różnych systemów nie mogą być identyczne, co najwyżej mogą się w dużym stopniu na siebie nakładać.⁵

Takie rozumienie środowiska pociąga za sobą kilka poważnych konsekwencji. W tej chwili chcę zwrócić uwagę na jedną z nich. Otóż z tego, co zostało powiedziane,

² Tamże, s. 18.

³ Por. N. Luhmann *Funkcja religii*, przeł. D. Motak, Nomos, Kraków 1998, s. 56-57.

⁴ Tamże, s. 15.

⁵ Tamże, s. 15-16.

wynika, że „każdy proces powstawania systemu dotyczy środowiska wielu innych systemów i, *vice versa*, że w środowisku każdego systemu może tworzyć się i zmieniać wiele innych systemów”⁶. Teraz już w pełni jasna staje się wcześniejsza sugestia, że środowisko jest zawsze bardziej skomplikowane niż system. W konsekwencji żaden system nie może odnosić się do wszystkich elementów w środowisku, a granice systemu należy rozpatrywać jako wysokoselektywne instrumenty ograniczenia kontaktów, które pozwalają na uniezależnienie się systemu od całego środowiska.

Dla każdego systemu środowisko będzie relewantne tylko jako kontyngentna selekcja, choć zawiera ono „wszystko inne”. Aby móc nadać selektywność swojemu środowisku, system musi zastosować „raster”, który „wdefiniuje” go w środowisko i dzięki któremu wydarzenia uzyskają dopiero wartość informacyjną. Tylko w ten sposób środowisko staje się czytelne. Stąd też warunki do zaistnienia selektywności jawią się ze swej strony zawsze jako selekcje, które muszą zostać założone z góry.⁷

Uniezależnienie się od środowiska jako całości pozwala systemowi na przetworzenie relacji ze środowiskiem w abstrakcyjne wzory. Jest to niezwykle istotny moment tego procesu, ponieważ decyduje o systemowej autopoizie: środowisko, z którego system się wydeferencjonował, wciąż w pewnym sensie oddziałuje na system, ale o charakterze tych oddziaływań decyduje już sam system, reagujący na warunki otoczenia zgodnie ze swoimi wewnętrznymi regułami na podstawie wcześniej wytworzonych wzorów. W efekcie również środowisko staje się wewnątrzsystemowe, a – mówiąc prościej – reakcje systemu na warunki zewnętrzne są *de facto* procesami somoodnoszącymi się.

Stwierdzamy więc: każdy system rejestruje swoje środowisko poprzez raster selektywnego przyswajania informacji. W efekcie środowisko rozlewające się w obszar tego, co nie daje się określić, ulega dyskretyzacji⁸, albowiem zostaje sprowadzone do stanów dyskretnych, które mogą zaistnieć lub nie zaistnieć.⁹

Po scharakteryzowaniu w ten sposób systemu i jego środowiska sam proces „wydiferencjonowania” można rozumieć jako emergencję¹⁰ szczególnego cząstkowego systemu – społeczeństwa, które przecież realizuje się poprzez typowe cechy systemowe: autopoietyczną reprodukcję, samoorganizację, zdeterminowanie

⁶ Tamże, s. 16.

⁷ Tamże, s. 18.

⁸ Przez pojęcie „dyskretyzacji” należy rozumieć proces przekształcania zbiorów o charakterze ciągłym w zbiory o skończonej liczbie elementów dyskretnych (tj. nieciągłych, przedzielonych interwałami) – zob. *Mały słownik cybernetyczny*, red. M. Kempisty, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 90.

⁹ N. Luhmann *Funkcja religii*, s. 20.

¹⁰ Na temat koncepcji emergencji zob. na przykład J. Metallmann *Determinizm w biologii*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2000 nr 26.

strukturalne oraz operatywne zamknięcie¹¹. By jednak takie odgraniczenie było trwałe, musi zaistnieć produktywna dyferencja, to znaczy taka, która ma „w czymś” silne oparcie. Niklas Luhmann, opisując procesy funkcjonalnej dyferencji nowoczesnego społeczeństwa, wymienia specyficzne osiągnięcia ewolucyjne, które umożliwiły powstanie i trwałe osadzenie się w ramach społeczeństw specyficznych subsytemów. I tak wynalezienie „pieniądza monetarnego” umożliwiło – według niego – wydeferencjowanie się systemu gospodarki, a wynalezienie „koncentracji władzy” w postaci urzędów politycznych – systemu politycznego¹². Analogicznie dla systemu cząstkowego nauka jako symbolicznie uogólnione medium komunikacyjne, które zadecydowało o produktywniej dyferencji, można postulować wynalezienie „odkrycia”¹³. Znaczy to tyle, że wszędzie tam, gdzie mówimy o pieniądzach (i innych środkach wymiany towarów) pozostajemy na obszarze systemu gospodarki, a wszędzie tam, gdzie mówimy o „odkryciach naukowych” – na obszarze systemu nauka. Oczywiście, co wcześniej było podkreślone, nauka (jako system) znajduje się między innymi w środowisku, jakim jest (system) gospodarka – i *vice versa*. Te zależności są zresztą coraz bardziej widoczne: nie ma już praktycznie mowy o projektach naukowych bez mówienia o pieniądzach (grantach) na badania. Natomiast wyżej przedstawione rozumienie omawianych tu pojęć pozwala na łatwe i jednoznaczne rozstrzygnięcie takich kwestii, jak to, czy znajdujemy się jeszcze w obszarze systemu nauka czy już w obszarze systemu gospodarka: zawsze, gdy mowa przede wszystkim o samym odkryciu naukowym, pozostajemy w systemie nauki (ewentualnie uwzględniając relewantne w tym momencie otoczenie systemu gospodarki), natomiast gdy mowa przede wszystkim o pieniądzach na badania, jesteśmy w systemie gospodarki (znowuż uwzględniając naukę jako relewantne w danym momencie otoczenie).

Jednocześnie taka operacjonalizacja musi poradzić sobie z wyraźnym podziałem w obrębie systemu nauki, przy czym chodzi tu przede wszystkim o stary podział na humanistykę i nauki przyrodnicze. Ta pierwsza bowiem w dużym stopniu opiera się nie na odkrywaniu, lecz raczej na potwierdzaniu faktów już znanych i tradycjonalizacji wiedzy.

Czym zatem – po powyższym zastrzeżeniu, ograniczającym rozważania do polskiego literaturoznawstwa – byłoby owo „odkrycie”? Czy takie *stricte* strukturalistyczne postępowanie, jak ukazanie podporządkowania wszystkich elementów dzieła literackiego jednej naczelnej funkcji estetycznej bądź rozpatrywanie dzieł

¹¹ Zob. N. Luhmann *Die Realität der Massenmedien*, s. 49.

¹² Tamże, s. 32-33.

¹³ Podobnie Michael Fleischer, omawiając poszczególne programy komunikacji, postuluje „odkrycie” jako „wewnętrzny modus” programu „nauka”. Przy czym zaznacza, że jest on adekwatny tylko przy opisie nauk ścisłych, natomiast dla nauk humanistycznych wprowadza „potwierdzenie”, „perpetuowanie” – zob. M. Fleischer *Ogólna teoria komunikacji*, przeł. M. Burnecka i M. Fleischer, Wydawnictwa UWr, Wrocław 2007, s. 191-193.

w ramach specyficznie pojętej komunikacji literackiej mogą pretendować do miana *quasi*-odkryć? Od razu rzuca się też w oczy, że w wypadku literaturoznawstwa odkrycie nie jest takim medium komunikacyjnym, które organizuje całe komunikacje, jak to bywa na przykład w fizyce, gdzie mówi się wręcz o (na przykład) „odkryciu teorii względności” – przyjmując tym samym założenie, jakoby teorie były takim rodzajem fenomenów, które można odkrywać, a nie tworzyć¹⁴. Literaturoznawstwo częściej używa w tym miejscu określenia „twórca pojęcia”, co biorąc pod uwagę wcześniej przyjęte założenie o konstrukcyjnym charakterze poznania, wydaje się dużo bardziej trafne. Niemniej jednak, zapewne na zasadzie mimetyczności, również w tradycyjnie pojętej humanistyce używa się medium „odkrycia”, choćby wówczas, gdy interpretację określa się jako „odkrycie całościowego sensu utworu” (Janusz Sławiński¹⁵) lub gdy twierdzi się, że „wpadanie na myśl” może doprowadzić właśnie do „odkrycia” (Jerzy Topolski¹⁶). Biorąc to wszystko pod uwagę, wydaje się, że można mówić o specyficznie literaturoznawczych odkryciach właśnie w tych dwóch wymienionych sensach, przy czym „odkrycie całościowego sensu” nie musi dotyczyć tylko i wyłącznie interpretacji, lecz wszystkich tych procedur, gdzie literaturoznawca wyjaśnia/opisuje pojedynczy utwór, ale również całą twórczość pisarza czy grupy pisarzy lub nawet poszczególną epokę literacką (także z uwzględnieniem procesu literackiego). Zaś prowadzące do odkrycia „wpadanie na myśl” byłoby techniką pomagającą w lepszym (pełniejszym) opisie czy wyjaśnieniu.

Jest jeszcze jeden problem, który – poprzez przyjęcie powyższych założeń – zostaje rozwiązany. Chodzi mianowicie o relacje między literaturoznawstwem i samą literaturą, a konkretnie o narzucającą się hipotezę, że literaturoznawstwo wyróżnicowało się właśnie z literatury, o czym dodatkowo miałyby świadczyć do dziś silne powiązania dyskursu literaturoznawczego z językiem literatury pięknej. Tym bardziej, że – jak przekonują postmoderniści – różnica między literaturą i nauką o niej jest raczej różnicą stopnia niż jakości. Tym samym mechanizm kolejnych dyferencjacji, jakie przebiegały w obrębie systemu filozofii, który wcześniej doprowadził do wyodrębnienia się fizyki, astronomii, biologii, ekonomii czy językoznawstwa, działałby tu jedynie w ograniczonym stopniu. Decydujące jest jednak – przynajmniej dla mnie – nie to, że refleksja o literaturze jest zapewne tak stara, jak sama literatura, lecz kwestia autonomizacji systemu. A tu sprawa nie jest już tak oczywista. Jeśli chodzi o samą literaturę, to – jak przekonująco argumentuje Siegfried J. Schmidt – dopiero w XVIII wieku w Europie powstają w pełni autonomiczne systemy literackie, które powoli zastąpiły tradycyjne dyskursy literac-

¹⁴ Szczególnie łatwo jest to zauważalne, gdy uzmysłowimy sobie, że, mówiąc o teorii, często łączy się ją z jej „odkrywcą”.

¹⁵ J. Sławiński *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, WL, Kraków 1976.

¹⁶ J. Topolski *Teoria wiedzy historycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983, s. 124.

kie¹⁷. Od tego momentu można mówić, że struktura systemu literackiego jest określona przez cztery elementarne role działań: produkcję, pośrednictwo, recepcję i opracowywanie komunikatów literackich. Wszystkie te działania powiązane są procesami literackimi, a zbiór wszystkich takich procesów literackich to system literacki¹⁸. Refleksja literaturoznawcza z pewnością należy do działań związanych z opracowywaniem komunikatów literackich i tym samym staje się częścią systemu literackiego. Lecz gdzie wówczas należałoby umiejscowić system nauki? Podobnie jest na przykład z wyżej wymienionym pośrednictwem, które także należy do systemu literackiego, lecz operuje w dużej mierze na zasadach systemu gospodarki. Jednakże, podczas gdy pośrednictwo wywodzi się z gospodarki i dopiero później zostało zaadoptowane do działań w obrębie systemu literackiego (co decyduje o specyficzności rynku księgarskiego, gdzie często – wbrew ogólnorynkowym zasadom – powstają instytucje, które z założenia nie przynoszą zysku), z literaturoznawstwem jest dokładnie odwrotnie. Można by powiedzieć, że literaturoznawstwo powstało jako system częściowy systemu literackiego, ale – by uzyskać autonomię – sięgnęło po reguły systemu nauki. W konsekwencji literaturoznawstwo, jako autonomiczny subsystem, w pewnym momencie zaczęło wykazywać trzy typy zależności systemowych: (1) stosunek do systemu całościowego, którego jest częścią; (2) stosunki z innymi systemami środowiska wewnątrzsystemowego; oraz (3) stosunek do siebie samego. Przy czym owe zależności uformowały się analogicznie do zasad, które organizują system nauki, a nie system literacki, tzn.: procesy zorientowane na funkcję systemu odnajdujemy w założeniach metodologicznych, procesy zorientowane na wydajność w badaniach empirycznych, a procesy zorientowane na autorefleksję w analizach założeń, a nade wszystko w dążeniu do osiągnięcia syntezy i włączenie się do tradycji teoretycznych¹⁹. Dlatego system literaturoznawczy rozpatrywany jest tutaj wprawdzie jako wyróżnicowany z systemu literackiego, ale ze szczególnym uwzględnieniem systemu nauki jako takiego otoczenia, z którego zaczerpnął reguły egzystowania, co jednak – pamiętając o tym, że „każdy proces powstawania systemu dotyczy środowiska wielu innych systemów” – nie jest w żadnym wypadku sprzecznością.

Znamiennym tego efektem, widocznym do dzisiaj, jest fakt, że literaturoznawstwo nie zaczyna swoich badań od problemów (na zasadach systemu nauki), lecz właśnie od przedmiotu swego badania, czyli literatury. Nie skonstruowało jak dotąd teoretycznych obiektów, które powstałyby jako schematyczne odniesienie przedmiotowe pewnego rodzaju obiektów zinterpretowanych wcześniej jako reprezen-

¹⁷ Zob. S.J. Schmidt *System literacki końca XVIII wieku jako samoorganizujący się system społeczny*, przeł. P. Wolski, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 221-232.

¹⁸ S.J. Schmidt *Diskurs und Literatursystem. Konstruktivistische Alternativen zu diskurstheoretischen Alternativen*, w: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. von J. Fohrmann, H. Müller, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1988, s. 136.

¹⁹ N. Luhmann *Funkcja religii*, s. 56-57.

tacje fizyczne określonych konstruktów teoretycznych²⁰, lecz każdorazowo rozpoczyna od obiektów „samych w sobie”, na które nakłada dopiero określone schematy teoretyczne. W konsekwencji różne literaturoznawcze orientacje nie rozwiązują tych samych (lub podobnych) problemów, a zasada nieprzywiedlności paradygmatów jest tutaj wyjątkowo dobrze widoczna – nawet jeśli przyjmie się przekonujący punkt widzenia, że wprowadzony do nauk przyrodniczych przez Kuhna paradygmat jako diachronicznie zmienny *consensus omnium* w literaturoznawstwie dokonuje ekspansji i staje się adekwatny również w aspekcie synchronicznym. Widać więc, że naukowe reguły są tu wprowadzone na zasadzie mimetyczności – nie są natomiast regułami faktycznie generującymi i reprodukującymi system.

Jednak samo opanowanie reguł medium komunikacyjnego (czyli w tym konkretnym przypadku „odkrycia” jako pełnego opisu/wyjaśnienia dzieła literackiego) to zbyt mało, by wytwarzane przez nas komunikaty mogły w pełni uczestniczyć w systemie. O odkryciu naukowym można przecież mówić w ramach różnych subsystemów systemu nauki lub – równie dobrze – spoza tego systemu (na przykład przy okazji lektury prasy codziennej). Podobnie rzecz się ma z „wyjaśnianiem” literatury – odbywa się to nie tylko w ramach czynności uniwersyteckich, ale również przy półce w księgarni czy podczas kawiarnianej rozmowy. Kiedy zatem złożony z komunikatów system literaturoznawczy czyni nas – jako indywidua – swoim dostępnym relewantnym środowiskiem? Wówczas, gdy pozwolą na to nabyte przez nas w trakcie zinstytucjonalizowanej socjalizacji kompetencje komunikacyjne:

Kompetencje komunikacyjne bowiem mamy docelowo takie, jakie są wystarczające do „obsługi” danego systemu funkcyjnego, przede wszystkim w aspekcie możliwości komunikowania wedle wzorów i reguł obsługujących specyficzne medium komunikacyjne systemu funkcyjnego. Nasze kompetencje wyznaczają aktualny stan systemu, dla którego jesteśmy możliwym środowiskiem.²¹

Dlatego w systemach funkcyjnych nowoczesnego społeczeństwa pełne kompetencje komunikacyjne osiągane są poprzez opanowanie aktualnych stanów kodu. To kod „obsługuje” dopiero konkretne medium komunikacyjne. Ma on strukturę binarną, a zatem – wykluczając trzecią możliwość – ustala wartość pozytywną i negatywną. Również kod jest więc swego rodzaju rozróżnieniem, które pozwala – gdy mamy do czynienia z ustaloną przez kod wartością pozytywną – stosować wewnątrzsystemowe operacje lub – w przypadku wartości negatywnej – odnieść aktualne warunki do takich warunków, przy których można zastosować wartość

²⁰ J. Kmita *Problematyka terminów teoretycznych w odniesieniu do pojęć literaturoznawczych*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filologiczno-Filozoficzny, Poznań 1967, s. 5.

²¹ D. Lewiński, M. Graszewicz *Kompetencja komunikacyjna a edukacja*, w: *Aspekty kompetencji komunikacyjnej*, red. B. Sierocka, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe Wrocław 2005, s. 68.

pozytywną. Tym samym kod pozwala na samookreślenie się systemu, a nasze komunikacje – jeśli umiejętnie go stosujemy – sytuuje wewnątrz tego systemu. Specyficzne kodowanie odpowiada za fakt, że – będąc wewnątrz systemu nauki – można komunikować w sposób, który umiejscawia nas w konkretnym subsystemie, jakim jest literaturoznawstwo (a nie – na przykład – historia). Mówiąc teoretyczniesystemowo, kod mówi nam, jak konkretny (sub)system określa siebie samego, a zatem jak rozpoznaje możliwość wewnątrzsystemowego łączenia rozmaitych operacji i jak – dzięki temu – na bieżąco produkuje i reprodukuje dyferencję system – otoczenie²².

Literaturoznawstwo, nawet jeśli uwzględnimy rolę środowisk relewantnych (na przykład systemu nauki i literackiego), oraz fakt, że niekiedy wpływy środowiskowe (choćby polityczne czy gospodarcze) przybierają na sile, samo określa, co można zaliczyć do systemu, a co pozostaje na zewnątrz. To oznacza, że system literaturoznawstwa stara się rozstrzygnąć paradoks jedności literatury i nie-literatury, odgraniczając się jednocześnie (wyraźniej lub mniej wyraźnie) od samej literatury (i od innych systemów-w-środowisku). Posługuje się w tym celu binarnym kodem. Na zasadzie czysto indukcyjnej jako adekwatny stan kodu literaturoznawczego przy funkcjonalnej analizie polskiego literaturoznawstwa wprowadzam rozróżnienie na metody zewnętrzne i metody wewnętrzne w badaniach literackich. Innymi słowy: symbolicznie uogólnione medium komunikacyjne, korzystając z semantyki zakorzenionej w rzeczywistości (czyli odkrycia), posługuje się kodem metody zewnętrzne – metody wewnętrzne po to, by określić granice systemu literaturoznawczego i jednocześnie regulować wewnątrzsystemowe operacje²³. Zakładam przy tym, że wprowadzony kod metody zewnętrzne – metody wewnętrzne nie jest możliwością jedyną i że możliwe jest opisanie tych samych zjawisk sięgając po jakieś inne rozróżnienie.

Szczególny kod literaturoznawstwa powstaje wówczas, gdy wszystkie informacje są podwajane z uwagi na to, co znaczą w środowisku i co znaczą w systemie. Mówiąc dokładniej, to literaturoznawca zawsze nadaje inny sens funkcjonującym w systemie społecznym „frazesom” na temat literatury. Czyli, podczas gdy w codziennej komunikacji można używać takich zwrotów, jak „ambitna książka”, „ciekawcy autor”, „fascynująca epoka” itp. na zasadzie „pustych haseł” bez niebezpieczeństwa niepowodzenia komunikacji, to komunikujący o tym samym literaturoznawca, posługując się wewnątrzsystemowymi regułami, doskonale potrafi wypełnić tę semantyczną pustkę. I musi to potrafić, by literaturoznawcza komunikacja w ogóle była możliwa. Nawet dla wnikliwego uczestnika systemu literackiego pewne sformułowania będą po prostu efektownymi trickami językowymi, a dla literaturoznawcy perfekcyjnie wykorzystanymi tropami poetyckimi, które zawdzięczmy twórczości takiego i takiego pisarza i które nowatorsko wykorzystane na progu

²² Por. N. Luhmann *Die Realität der Massenmedien*, s. 31-47.

²³ Por. N. Luhmann *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. J. Łoziński, Scholar, Warszawa 2003, s. 20.

XXI wieku dyskretnie wplatają utwór w szerszą tradycję literacką. Kod metody zewnętrzne – metody wewnętrzne w badaniach literackich doskonale tę duplikację uwidacznia: czy krytykowi, przedstawiającemu życiorys twórcy na wieczorku poetyckim powinno przychodzić na myśl, że najprawdopodobniej jest zwolennikiem metod zewnętrznych? Literaturoznawstwo zawsze na tę dychotomię zwróci uwagę. Dopiero podwojenie sprawia, że informacja może sprostać testom decydującym o uzyskaniu znaczenia w każdym z tych dwóch różnych systemów²⁴.

Poruszając zagadnienie kulturowej teorii literatury w kontekście tak przeprowadzonej analizy systemowej, nie sposób nie wspomnieć o inkluzyjnym charakterze tego zjawiska. Ponieważ próba uczynienia (wydawałoby się, że zgodnie z regułami, które wcześniej pozwoliły na powstanie innych wyspecjalizowanych nauk – na przykład lingwistyki), z wiedzy o literaturze nauki w sensie *hard science* nie powiodła się (*casus* strukturalizmu), dyskurs kulturowy podjął próbę zagospodarowania w całości języka literaturoznawczego, dokonując ekspansji na obce dla samej wiedzy o literaturze pola i jednocześnie wyraźnie odgradził się od dążeń scjentystycznych – dla uwypuklenia tej różnicy w dużej mierze operuje za pomocą mechanizmów antynaukowych. Mamy więc tu do czynienia z Luhmannowską zasadą inkluzji w najczystszej formie, tzn. ze stałą tendencją do obejmowania skutkiem działania systemu jak największej liczby członków formacji kulturowych znajdujących się w funkcjonalnym zasięgu używanych w nim dyskursów²⁵.

Samą kulturową teorię literatury należy w związku z tym rozumieć jako jeden z obszarów programowych, w którym następuje specyficzna selekcja na to, co można traktować jako metodę zewnętrzną, czyli pozytywną wartość kodu, a co pozostaje wartością negatywną. Obok kulturowej teorii literatury można wyodrębnić inne jeszcze tego rodzaju programy: konstruktywizm, feminizm, narratywizm itp. Każdy z tych programów używa kodu metody wewnętrzne – metody zewnętrzne w bardzo różnych zastosowaniach, jednakże każdorazowe rozróżnienie dokonywane jest w oparciu o nadrzędne medium komunikacyjne – czyli pełne wyjaśnienie utworu/ów literackiego/ich. Kulturowa teoria literatury, która z jednej strony skutecznie – poprzez mit interdyscyplinarności – „chroni” literaturoznawstwo (i literaturoznawców) przed szerszymi wpływami socjologii czy lingwistyki, z drugiej jednak prowadzi do dezintegracji teorii, która od tego momentu istnieje w najlepszym razie jedynie w postaci rozproszonej²⁶.

Tym samym widoczne staje się, że w ramach kulturowej teorii literatury można podejmować dowolne tematy, gdyż to nie one stanowią o jej specyfice, o ile tylko ma się na uwadze funkcje tego programu. Oczywiście można znaleźć tematy częściej podejmowane, ale zawsze ich wybór musi poradzić sobie z prostą alterna-

²⁴ Por. Tamże, s. 23.

²⁵ Zob. N. Luhmann *Teoria polityczna państwa bezpieczeństwa socjalnego*, przekł. i wstęp G. Skąpska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 36-37.

²⁶ Co najbardziej widoczne jest w formułowanych wprost deklaracjach o antyteoretycznym charakterze opisywanego tu fenomenu.

tywą: albo usuwamy pewne aspekty, licząc się z możliwością marginalizacji, albo podejmujemy je, narażając się na utratę wewnętrznej integracji. Wolność omijania pewnych tematów jest złudna. Rozróżnienie na tematy i funkcje jest analogiczne do wspomnianego już rozróżnienia na hetero- i autoreferencję, a to znaczy, że tematy istotne są tylko dla zewnętrznego obserwatora – wewnątrz systemu decydujące są funkcje tych komunikatów. Tematy podejmowane przez zwolenników kulturowej teorii literatury nie służą przekształceniu nieokreślonego świata literatury w dający się określić świat, w którym wszystkie kategoryzacje miałyby charakter redukcji (co jest naturalnym dążeniem każdej nauki), lecz pozostawiają tę nieokreśloność jako rzecz pożądaną. Tym samym rysuje się nam podstawowa funkcja kulturowej teorii literatury, a więc **wzmocnienie mechanizmów selekcyjnych** w obrębie literaturoznawstwa, co pozwala dyskredytować wszelkie nazbyt ściśle metody i tym samym trwać w postaci rozproszonej z dala od bardziej „unaukowionych dyscyplin”. Jednocześnie wypełnianie tej funkcji implikuje:

- a) odejście od obiektywizacji komunikacji – poprzez sprzężenia literaturoznawstwa z dyskursem filozoficznym lub niejasno pojętą „antropologicznością” fenomenów literackich;
- b) odejście od racjonalizacji komunikacji – zastąpienie wewnątrztekstowych procedur badawczych wyjaśnieniami z obszaru dziedziny (kulturoznawstwa), która ma podstawowy problem ze zdefiniowaniem swego zakresu badań;
- c) redukcję skomplikowania – czyli zminimalizowanie liczby elementów wewnętrznych relevantnych przy badaniu systemów tak złożonych, jak system literacki;
- d) wzrost kompleksowości – czyli jednocześnie odkrycie nowych powiązań między zewnętrznymi elementami dzieła literackiego, które oczywiście decydują o jego „kulturowości”.

Nieuchronnym rezultatem takich operacji są także próby „zarządzania” kontyngentnymi relacjami między programem (kulturową teorią literatury) i systemem (literaturoznawstwem), to znaczy próby wpływania na przyszłe stany systemu²⁷. I choć kontyngencją w dosłownym sensie zarządzać się nie da, to jednak wzmożona aktywność normatywna kulturowych teoretyków literatury (pisanie podręczników teorii literatury) jest ewidentnym przykładem tego rodzaju usiłowań.

²⁷ Zob. D. Lewiński *Funkcje PR. Wstęp do analizy konstruktywistyczno-systemowej*, „2K. Kultura i komunikacja” 2003 nr 2, s. 13.

Abstract

Bartosz RYŻ
University of Wrocław

The Limit of Literary Studies: A Systemic Analysis

This article presents systemic operations as defined by Niklas Luhmann, aiming to provide a basis for theoretical distinction of Polish literary studies. The author focuses on three questions. First, referring to the system's border, he inquires into the difference between the system's structure and the structure of its surroundings. The second question concerns diversification within the system itself: what are the components of the system's structure? Thirdly, the author presents the opposition between the element and the relation: what is the system's binding factor?

Jarosław PŁUCIENNIK

Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?

Postawiony przeze mnie w tytule problem przypomina pewnie wszystkim znane zjawisko poszukiwania wyznaczników literackości. Dawno, dawno temu o literackość zaprzestano pytać, bo wiadomo: esencjalistyczne podejście skazane jest na niepowodzenie, trzeba więc sięgać do zmieniających się okoliczności historycznych i pragmatycznych ograniczeń kontekstowych. Z drugiej strony, problem kategoryzacji dla obeznanych z kognitywistyką i zagadnieniami psychologii poznawczej także został już dobrze rozpoznany, nad czym zatem się tu zastanawiać, istnieją przecież bardzo dobre kompendia opisujące to zagadnienie¹. Jeśli zatem kategoryzacja nierozłącznie towarzyszy ludzkiej konceptualizacji, będąc właściwą czynnością żyjącego umysłu, to nie może istnieć żadna domena ludzkiego życia i doświadczania, która pozostawałaby poza mentalną czynnością kategoryzacji. Wydawałoby się, że temat na tym powinien zostać zamknięty.

Jednak w kognitywistycznych badaniach nad literaturą i w literaturoznawstwie sprawa ta wcale nie jest zamknięta. Sformułowanie tytułowego problemu wywieść można z książki Marka Turnera o literackim umyśle². Turner pisze między innymi, że zazwyczaj literackie myślenie uznaje się za czynność peryferyjną i zbyteczną, za aktywności specjalistów spod ciemnej gwiazdy: poetów, prophetów, maniaków i nianiek do dzieci. Gadające zwierzęta, dziwne kraje, fantastyczne nieżycio-

¹ U nas świetnym źródłem jest polskie tłumaczenie klasycznej pracy J.R. Taylora *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2001.

² M. Turner *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Pluciennik Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?

we scenariusze – to wszystko sprawia, że literatura może stać się dobrą rozrywką, ale żeby widzieć w niej jakąś logikę i naukowo pożyteczne zjawisko? Na co komu literatura w życiu z telewizorem, na co komu kultura literacka? Przecież istnieją dziś nowe media, które zapewniają lepszą rozrywkę i to w bardziej spektakularny sposób. Mark Turner jednak wskazuje, że myślenie narracyjne i paraboliczne nie jest czymś peryferyjnym, stanowi raczej fundament dla naszej refleksji. Paraboliczność, czyli projekcja opowieści na nowe zdarzenia, projekcja fabuły z jednej domeny semantycznej w drugą, jest podstawą codziennego rozumowania. Dlatego wedle Turnera myśl, charakterystyczna dla umysłu literackiego, umożliwia istnienie codziennego myślenia. To jest jak z pismem w ujęciu Jacques’a Derridy: tam pismo wyprzedzało mowę, u Marka Turnera literacka myśl wyprzedza umysł codzienny. A zatem nie peryferyjność i pasożytniczość, jak chcieliby jeszcze ortodoksyjni wyznawcy teorii aktów mowy czy klasycznej, analitycznej filozofii języka, ale wszechobecność w umyśle określa misję literatury. Dlatego kognitywistyka nie może lekceważyć kultury literackiej i literatury, jak również tytułowego zagadnienia literackiej kategoryzacji. Czy zatem literaturoznawcy mogą pomijać milczeniem kognitywistykę i jej problemy? Wydaje mi się, że ponownie trzeba zapytać o literackość, tyle tylko, że pytanie owo nie może uniwersalizować odpowiedzi, powinno się je stawiać w kategoriach działania historycznych umysłów i historycznych gatunków, takich jak powieść czy esej, jak również w kategoriach doświadczenia ludzkiego i jego osadzenia w szerszych ramach społecznych.

Mark Turner w bardzo charakterystyczny sposób różni się w podejściu do narratologicznych zjawisk od klasycznych badaczy tym, że jeśli dla strukturalistycznych narratologów najważniejszym problemem było pytanie, jak odnaleźć gramatykę opowieści, możliwie najbardziej uniwersalną (w celu na przykład zastosowania tej gramatyki w programowaniu komputerowym, aby maszyny mogły pisać scenariusze), to dla niego opowieść, projekcja i parabola poprzedzają gramatykę języka, a język wynika z tych aktywności umysłu ludzkiego. Język wedle niego jest dzieckiem literackiego umysłu.

Zgadzam się w tym punkcie z Turnerem, jednak chciałbym jego twierdzenia uzupełnić o historycznoliteracką korektę, gdyż istnieją pewne historyczne formy tak zwanej literatury pięknej, które różnią się nieco od codziennego użycia języka i opowieści, a czasem nawet różnią się bardzo.

Wydaje się, że wszelkie odmiany myślenia hipotetycznego, wyobrażeniowego, a zwłaszcza warunkowe konstrukcje zdaniowe mogą być uznane za specjalistyczne literackie tryby mówienia i myślenia³. Jednocześnie można je odnaleźć w normalnym języku i bada się je w kognitywistyce jako amalgamaty conceptualne. Jednak na przykład Dorrit Cohn, poszukując swoistości powieści i próbując zarysować granicę między fikcyjnymi i niefikcyjnymi narracjami, dostrzega w tak zwanej narracji empatycznej podstawy fikcji literackiej. Innymi słowy, z taką narra-

³ Zob. R.M.J. Byrne *The Rational Imagination. How People Create Alternatives to Reality*, MIT, Cambridge MA–London 2007.

cją mamy do czynienia wtedy, gdy trzecioosobowy narrator wstępuje w świat świadomości postaci literackiej. Cechą uderzającą takiej narracji – o której pisano już także w Polsce⁴ – jest to, że nie muszą jej towarzyszyć okresy warunkowe ani hipotetyczne formy języka i myśli. Zdaniem Dorrit Cohn właśnie owo zjawisko, określane przez nią formułą *przezroczystych umysłów*⁵, stanowi o swoistości typowej narracji literackiej. Bardziej współcześnie problem, którego dotyczy Cohn, jest znany w filozofii umysłu i w kognitywistycznych badaniach, także literackich, jako *czytanie umysłów*⁶. Jednak jej teza jest szczególnie wyrazista i wydaje się stać w sprzeczności z tezami Turnera.

Sam problem przezroczystych umysłów w literaturze szczególnie rzuca się w oczy w pierwszym typie narracji empatycznej, kiedy mamy do czynienia z tzw. trzecioosobowym narratorem wszechwiedzącym, a sytuację tę napotykamy już u narodzin nowożytnej powieści i literatury w ogólności, na przykład w słynnym *Tristramie Shandym* Sterne'a:

„Niechybnie – powtarzał wciąż w duchu – niewiasta wiedziała, jak rzeczy stoją, a jeśli tak, jakąż okazała SŁABOŚĆ!” natrętnie słowo, które powiodło jego imaginację ma cierńiste bezdroża, a zanim zdołał je od siebie odegnąć, mocno mu się dało we znaki. Gdy raz bowiem zostało wypowiedziane i dotarło do jego świadomości, wnet zaczął klasyfikować różne odmiany słabości fizycznej i umysłowej, aż w końcu przez całe niemal dwa etapy podróży roztrząsał tylko, czy przypadkiem sam nie jest powodem swego rozdrażniania.⁷

Ewolucja transparentności umysłów postaci literackich to osobny temat, ale można zauważyć, że do literackiej perfekcji zjawisko to zostało doprowadzone w rozwoju tzw. mowy pozornie zależnej i strumienia świadomości.

Były to melodie [grane przez katarzyniarza], które gdzie indziej grywano w teatrach, śpiewano w salonach, przy których tańczono pod jarzącymi się żyrandolami. Docierały tu aż do Emmy, przynosząc echo ze świata. Niekończące się sarabandy brzęczały jej w uszach i jak bajadera, marząca na kwiecistym dywanie, myśl jej, czepiając się nut, kołysała się z marzenia w marzenie, z tęsknoty w tęsknotę.⁸

Podsumowując najważniejsze punkty, chciałbym przypomnieć, co jest uderzająco inne w tej technice literackiej: trzecioosobowy narrator wnika do świata świadomości postaci, czyni to jednak bez wykorzystania trybu warunkowego i bez języ-

⁴ Zob. choćby A. Łebkowska *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2009.

⁵ D. Cohn *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.

⁶ M. Rembowska-Płuciennik *Intersubiektywność i literatura*, „Teksty Drugie” 2009 nr 1-2.

⁷ L. Sterne *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, posł. W. Chwałebnik, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 565.

⁸ G. Flaubert *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 49.

Pluciennik Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?

kowych form hipotetycznych, co czyni z tego zjawiska dziwadło na gruncie codziennego, zdroworoządkowego świata. Można jednak dodać, że ów tryb hipotetyzowania pozostaje ciągle domyślnie obecny w społecznej sytuacji i kontekście czytania literatury, z tym bowiem mamy przecież do czynienia w podobnych przypadkach. Jeśli czytając *Wędrówki pielgrzyma* Bunyana, można było być niepewnym co do fikcyjności świata przedstawionego (zwłaszcza jeśli ktoś czyta Biblię i wierzy w tzw. świat duchowy, a jego ontologicznych cech dopatruje się gdzie indziej niż w codzienności), to w przypadku Sterne'a czy Flauberta skazujemy się na banię kontrkulturowej izolacji i działalności wywrotowej: czytamy literaturę.

Oczywiście w przypadku przezroczystych umysłów konfrontujemy się z paradoksalną sytuacją: narrator czyta w myślach postaci i wnika w jej świadomość, co implikuje, że istnieją przezroczyste umysły; z drugiej strony zaś – czytelnik zdaje sobie sprawę, że nikt nie może naprawdę czytać innym w myślach, a zatem nie istnieją przezroczyste umysły.

Poza propozycją Dorit Cohn można znaleźć inne, bardziej współczesne, które dotyczą jakby tylko pewnych wycinków rzeczywistości historycznoliterackiej, są jednak niezwykle pociągające. Na przykład Brian McHale w słynnym artykule o zmianie dominanty w powieści zaproponował epistemologiczną i ontologiczną niepewność jako główne wyznaczniki modernizmu i postmodernizmu w powieści jako gatunku⁹. Rzecz jasna, chodzi tam o zmianę dominanty, nie zaś o jakieś substancjalne przeciwstawienie. Niemniej jednak, trzeba do tej propozycji podejść może bardziej esencjalistycznie, choćby tylko na próbę: McHale w istocie w obu wypadkach mówi o niepewności, a ta jest w oczywisty sposób widoczna także w codziennym użyciu języka. Wielokrotnie pisałem już o tzw. *znacznikach iluzji*, którym razem z Kennethem Holmqvistem poświęciliśmy długie lata projektu o nazwie *Infinity in Language*¹⁰. Są to wyrażenia, które stanowią jednocześnie metadyskursywne i metakognitywne modulatory, na przykład: „że tak powiem”, „jak to się mówi w naszych czasach”, „można powiedzieć”, „jeśli się tak można wyrazić”, „wydaje się”, „niemal”, „właściwie mówiąc”, „o wiele właściwiej”, „choćby bardzo dziwnie”, „powiadam”, „mówiąc wzniośle i banalnie”, „by posłużyć się frazą Iksa”, „gdy powiemy”, „oczywiście w przenośni”, „wydaje się”, „wstydzę się powiedzieć”, „wyglądało to, jakby”, „myślałeś, iż”, „omal”, „zupełnie”, „wręcz”, „naprawdę”. Zestaw ten jest tylko przykładową listą, która zasadniczo pozostaje otwarta. Ale zasadnicza myśl, którą chciałbym dzięki niej przekazać, głosi, że istnieją dwa sposoby kategoryzacji świata w codziennym doświadczeniu: z pewnością i niepewnością. Kategoryzacja przy sporej niepewności przebiega tak:

⁹ B. McHale *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997.

¹⁰ K. Holmqvist, J. Pluciennik *Infinity in Language. Conceptualization of the Experience of the Sublime*, Cambridge Scholars, Newcastle 2008.

Szkice

Patrzącemu na ten obraz przyroda wydaje się jakąś olbrzymią nieubłaganą i niemal bestią albo, właściwiej mówiąc, o wiele właściwiej, chociaż bardzo dziwnie – jakąś ogromną maszyną najnowszej konstrukcji. (Rozstrzeżeniem zaznaczyłem znaczniki iluzji.)

Kategoryzacja „z pewnością”, którą można byłoby nazwać obsesyjną, mogłaby przebiegać natomiast tak:

Przyroda jest olbrzymią, nieubłaganą bestią. Przyroda jest ogromną maszyną najnowszej konstrukcji.

Kiedy wielokrotnie pytałem nieuprzedzonych słuchaczy, która wypowiedź jest bardziej literacka, słyszałem najczęściej, że charakter taki ma fragment drugi. Jednak tylko pierwszy cytat pochodzi z klasyki literatury nowożytnej, z arcydzieła Dostojewskiego, powieści *Idiota*. Wydaje się, że z literackością potocznie kojarzą się takie jakości, jak poetyckość i metaforyczność. I takie też jakości kojarzono z literackością w strukturalizmie (przypomnę tu choćby o definicji funkcji poetyckiej wg Romana Jakobsona). Chciałbym jednak polemizować z takim ujmowaniem tej sprawy, wykazuje ono bowiem dalece idącą nonszalanecę historycznoliteracką. Dla nowożytnej kultury literackiej inne jakości stanowią główny punkt odniesienia.

Żeby jednak lepiej uzasadnić to twierdzenie, muszę streścić pokrótce pewne ustalenia, które stanowią już oczywistość na gruncie kognitywistycznych badań nad kategoryzacją¹¹. Wedle klasycznej, wywodzącej się od Arystotelesa teorii kategoryzacji, należy przyjąć, że: wszystkie elementy kategorii posiadają równy status i równą wartość; wszystkie elementy poza kategorią mają także równy status; istnieje ustalony zbiór koniecznych i wystarczających warunków, określających bycie elementem każdej kategorii; wszystkie konieczne i wystarczające właściwości, określające kategorię, mają równy status; granice między kategoriami są ustalone. Słynnymi kognitywistycznymi przykładami codziennej kategoryzacji, przeczącej klasycznej teorii, są na przykład meble (czy zabytkowy telefon jest meblem, czy zabudowana lodówka albo telewizor to meble?), ptaki (wróbel jest bardziej typowym reprezentantem gatunku niż struś czy pingwin), alkohol (sam widziałem szyld: *Piwo, wino i alkohol*, zaś „bezalkoholowe piwo” o zawartości 0,5% alkoholu nie budzi zdziwienia, nie mówiąc już o tym, jak i co nazywa się w różnych kulturach mocnym piwem), czerwone i białe wino (białe to słomkowe, a czerwone to raczej *nomem omen* bordo), czarni i biali (ta klasyfikacja ma w codzienności kolosalne znaczenie społeczne, zwłaszcza w środowiskach wielokulturowych).

Przykłady można by mnożyć. Kategoryzacja nie jest wyłącznie językowa, dotyczy także percepcji zmysłowej, choćby wzrokowej (znane są doświadczenia nad percepcją różnych kształtów, mające zbadać – na przykład – co jest widziane jako muszla jednego typu, a co innego), czy percepcji emocji (słynny spór o tzw. emocje podstawowe Ekmana).

¹¹ Idę tutaj w ślady Lakoffa, por. G. Lakoff *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

Pluciennik Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?

Podstawowymi pojęciami, których używa się przy okazji omawiania opozycyjnej względem Arystotelesa w tym względzie, kognitywistycznej teorii kategoryzacji, są takie formuły, jak wywodzące się od Ludwika Wittgensteina określenie podobieństwa rodzinnego, centralność pewnych przykładów i peryferyjność innych, ucieleśnienie pojęć, kategoryzacja poziomu podstawowego, rozumowanie metonimiczne. Jeśli klasyczna teoria kategoryzacji najlepiej wyraża się w instytucji „klasycznego” fiszkowego katalogu bibliotecznego z jego ostrymi, kanciastymi szufladkami, to kognitywistyczno-Wittgensteinowską teorię kategoryzacji najlepiej wizualizować w obrazach radialności, odśrodkowych sfer na przykład mgławicy galaktycznej.

Temat ten pozwala na przywołanie jeszcze jednej dziedziny naukowej refleksji, która uwidoczniła się w kognitywistycznych badaniach nad kategoryzacją. Chodzi o to, że rozumowanie, które widać przy mentalnym procesie kategoryzacji korzysta częściej z oprzyrządowania logik wielowartościowych, a nie klasycznej logiki dwuwartościowej. W 1965 roku emigrant z Azerbejdżanu w USA Lotfi Zadeh doprowadził do swoistej rewolucji, ogłaszając teorię zbiorów rozmytych¹². Z czasem nazwano tę teorię kokainą nauki, tak często jej używano i tyle ożywienia wprowadziła w różnych dziedzinach ludzkiej refleksji. W logikach zbiorów rozmytych Zadeha wartościami nie są prawda i fałsz, ale „prawda, bardzo prawda, bardzo bardzo prawda, raczej prawda, nieprawda, fałsz, bardzo fałsz, nie bardzo prawda, nie bardzo fałsz”. Każde z tych określeń jest podzbiorem o nieostrych granicach na kontinuum od 0 do 1. Morał z tego płynie taki, że prawda nie jest kwestią czarno-białych rozróżnień, tylko zjawiskiem stopniowalnym, czyli chodzi tu raczej o teorię szarości, a nie czerni i bieli, choć i one przecież wliczają się do tej skali. Przykłady rozumowań, w których można zastosować logiki wielowartościowe tego rodzaju, są nie tylko ważne, ale i banalne. Tak więc nieostre w języku naturalnym jest choćby pojęcie ‘łysy’: „Ktoś, kto ma 20 000 włosów, nie jest łysy”; „Ten, kto ma o jeden włos mniej niż ktoś, kto nie jest łysy, również nie jest łysy”; „20 000 razy takie wnioskowanie doprowadzi do tego, że ten, kto nie ma w ogóle włosów też nie jest łysy”. Logika klasyczna zna tego typu zabawy słowami¹³. I faktycznie w życiu potocznym można wielokrotnie zetknąć się w nieostrych wyrażeniach: „Ten chłopiec jest wysoki” (żeby dowiedzieć się, co to oznacza, musimy znać kontekst tego twierdzenia, wiedzieć, w jakim wieku jest chłopiec – czy ma 4 lata czy 10?). Zdanie „Tu jest bardzo zimno”, w zależności od tego, czy zostało wypowiedziane przez Eskimosa, czy przez Algierczyka, przez Polaka, przez Szweda z południa i z północy, znaczy bardzo różne rzeczy. Anegdotycznie brzmią spory na temat szklanki do połowy pełnej albo w połowie pustej. Można poszukać

¹² L. Zadeh *Fuzzy Sets*, „Information and Content” 1965 no 8(3). Dostępny na stronie: <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/Zadeh-1965.pdf> (14.08.2008).

¹³ W logikach wielowartościowych istnieją słynni specjaliści w Polsce, kontynuujący dokonania Jana Łukasiewicza, choćby Grzegorz Malinowski *Logiki wielowartościowe*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2006.

podobnie anegdotycznych i dowcipniejszych, kulturoznawczych przykładów na to, jak bardzo mętna może być nasza kategoryzacja. Na przykład w czasie żydowskiego święta Purim wedle Talmudu powinno się jeść, pić i radować. Tak bardzo, aż człowiek nie będzie mógł rozróżnić kwestii „Haman niech będzie przeklęty” od „Mordechaj niech będzie błogosławiony”. Istnieją kontrowersje, jak bardzo należy się upić (*sic!*).

Istnieją też poważniejsze zastosowania teorii zbiorów o rozmytych granicach. Na przykład społeczna miara bogactwa. Odpowiedź na pytanie, czy jesteś bogaty, wcale nie jest prosta, kiedy granice klasowe zostały zasadniczo zniesione. Poza tym także takie dziedziny, jak medycyna, ekonomia, socjologia, teoria podejmowania decyzji, są polami zastosowań teorii Zadeha. Jest ona również popularna na wielu obszarach techniki – tam, gdzie nie mamy do czynienia wyłącznie z obiektami, ale gdzie decydujący są ludzie. Podstawą wielu z nich są koncepcje nieokreślone precyzyjnie, a sposób rozumowania oraz interpretowania pewnych wielkości często bywa raczej przybliżony aniżeli ścisły. W genologii literaturoznawczej ten rodzaj myślenia już dawno znalazł ogólnikowe zastosowanie. Pokazywano bowiem na przykład, że gatunek literacki nie jest pojęciem klasyfikacyjnym, ani typologicznym, tylko politypicznym (Stefan Sawicki). U Zadeha też pojawiają się takie przykłady – na przykład „zwierzęta” to na pewno nie „kwiaty”, ale czy na pewno nie „bakterie” i „wirusy”?

Wracając jednak do początkowego pytania, czy istnieje jakaś szczególnie literacka kategoryzacja świata, chciałbym na chwilę przywołać antycznego Pseudo-Longinosa, który pisze: „Gdzie namiętności pędzą jak potok górski, przynoszą z sobą z pewną koniecznością obfitość przenośni”¹⁴. Sugestie, że kategoryzacja literacka to kategoryzacja pewna (obsesyjna) i pełna metafor, budzą mój organiczny opór. Typowy dla nowoczesnej kultury literackiej – choć to ujęcie znajduje w dalszej części artykułu pewną modyfikację – jest raczej dyskurs pełen niepewności i wahania (nieobsesyjny). I taki właśnie styl lepiej według mnie charakteryzuje kategoryzację literacką. Podobny dyskurs zresztą lepiej charakteryzuje też analityczny język logiki współczesnej: nie istnieje jeden sposób dochodzenia do prawdy, stosowane są różne kryteria, częste jest prawdopodobieństwo błędu, konfrontowani jesteśmy z różnym stopniem pewności informacji; częsta jest niepewność; absolutna pewność jest zaś niemożliwa¹⁵. Absolutna pewność prowadzi zamachowców-samobójców do fatalnych moralnie czynów i bywa równoznaczna z fanatyzmem. Myślenie natomiast to analiza, a ta kojarzy się często z wątpieniem.

W polskich badaniach literackich problemów związanych z kategoryzacją i znacznikami iluzji dotykał w kontekście kognitywizmu Włodzimierz Bolecki, któ-

¹⁴ Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos *Trzy poetyki klasyczne*, przekł. wstęp i objaśn. T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 134.

¹⁵ B. Stanosz *Wprowadzenie do logiki formalnej. Podręcznik dla humanistów*, wyd. 8, zmienione, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Pluciennik Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?

ry próbował zwrócić uwagę literaturoznawców na kategorię modalności¹⁶. Twierdząc, że charakterystycznymi modalnościami nowożytnej literatury, skojarzonej ze specjalnym stylem kategoryzacji, są modalności różnego stopnia niepewności (modalność nieobsesyjna). Już John Locke pod koniec XVII wieku, na początku nowożytności, stwierdził w *Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* (1690), że matematyk wie na pewno, iż trójkąt jest taki a taki, natomiast zwykły człowiek wie wyłącznie prawdopodobnie. Argument prawdopodobny to taki, który w większości przypadków prowadzi do prawdy. Wiedział o tym wszystkim ojciec założyciel pragmatystycznej semiotyki Charles Sander Peirce, który twierdził, że „człowiek, który nie poświęciłby swojej duszy dla zbawienia świata, jest, wydaje mi się, niezdolny do logicznego wnioskowania”. Logika ma bowiem korzenie społeczne. Być człowiekiem logicznym nie znaczy być egoistą. Jedyne, co może zagwarantować nam pewność, pochodzi nie z porządku logiki, ale z wartości. „Wiara, nadzieja i miłość” to nastawienia właściwe dla człowieka logicznego, które pozwalają na podejmowanie działania w sytuacji niepewności, umożliwiają wyjście poza wahanie i analizę¹⁷. Ale tylko te wartości dają akceptowalną pewność. Każda inna pewność, zwłaszcza wynikająca z autorytetu, może prowadzić do zła. Fallibilizm Peirce’a, jego przekonanie – jakże przeciwne obsesyjności – iż każde twierdzenie może być błędne, bierze swój początek w sceptycyzmie Kartezjusza, u którego poszukiwanie naturalnego źródła pierwszych zasad prowadzi w pierwszym rzędzie do zarzucenia starej praktyki scholastyizmu: powoływania się na autorytety. Później, rzecz jasna, rozwiązanie kartezjańskiego racjonalizmu zostało wielokrotnie zakwestionowane, jego pewność w autonomicznym rozumie często krytykowano jako utopijną. Rozwiązanie pragmatyzmu jest z kolei doświadczeniowe, empirycystyczne, a nie racjonalistyczne, co wszakże nie wyklucza racjonalności, rozumianej jako nastawienie tolerancyjne, zachowujące szacunek dla istnienia i wartości innego¹⁸.

Nieprzypadkowo epoka nowożytności w kulturze europejskiej kojarzy się z jednej strony z wysoką pozycją *Hamleta* Szekspira, z drugiej zaś – esejów Montaigne’a. W obu tych wytworach literackiej kultury nowożytności dominującą wartością dyskursywną jest wątplenie, choć w postaci Hamleta wydaje się ono chyba nieco retoryczne, a na pewno teatralne. U Montaigne’a natomiast wątplenie to czytelny znak humanizmu renesansowego¹⁹. Także we współczesnej refleksji kognitywi-

¹⁶ W. Bolecki *Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002.

¹⁷ Zob. klasyczne teksty Peirce’a w: H. Buczyńska *Peirce*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.

¹⁸ Zob. J. Pluciennik L. Karczewski *Prawda w literaturze to może być tylko prawda pragmatyczna*, w: *Prawda w literaturze. Studia*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009.

¹⁹ Zob. R. Sendyka *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006; A. Melberg *Ucząc się od Montaigne’a*, w *Literatura*,

stycznej znajdziemy nawiązanie do tych nowożytnych wątków. Merlin Donald²⁰ na przykład twierdzi, że większość sztuki jest z natury metakognitywna, zaś metakognicja jest z definicji autorefleksją. Sztuka w ogólności jest zbiorowym nośnikiem autorefleksji oraz wspólnym źródłem kulturowej tożsamości. Jeśli się z tym zgodzić i zmodyfikować nieco to twierdzenie w kontekstach bardziej historyczno-literackich, wspomniane przeze mnie znaczniki iluzji, które bywają często autorefleksyjne zarówno poznawczo, jak i stylistycznie czy dyskursywnie, stanowią najlepszy przykład literackiej autorefleksji. Są zarazem metapoznawcze i metajęzykowe. I w ten sposób dochodzimy jeszcze raz do modyfikacji głównej tezy tego artykułu: to nie metafora jest głównym czynnikiem definiującym dyskurs literacki. To raczej ciągła medytacyjna oscylacja między niepewnością a emocjonalnym uniesieniem.

Takie doświadczenie kulturowe kojarzy się z nieostrą, nieobsesyjną i autorefleksyjną kategoryzacją. Zatem na pytanie, czy istnieje literacka kategoryzacja świata, wypada mi odpowiedzieć twierdząco: kategoryzacja literacka jest solilokwialną, procesualną oscylacją między niepewnością a uniesieniem emocjonalnym pewności. Człowiek kultury literackiej, jest – jak każdy człowiek – poszukującym znaczenia²¹, jednak istotną rolę w tym poszukiwaniu i ludzkiej ewolucji odgrywa autoprezentacja. Kultura literacka stanowi nieco narcystyczne źródło identyfikacji, dając zarazem szansę wybawienia od egotyzmu, bo jest nade wszystko domeną intersubiektywności, a nie solipsyzmu (porównaj pisma Richarda Rorty'ego). W zagadnieniu literackiej kategoryzacji widać społeczną funkcję literackiego myślenia i języka: kultura literacka, niczym oświeceniowa kawiarnia, służy narodzinom sfery publicznej. Takie twierdzenie nie ma charakteru empirycznego i nie może zostać udowodnione żadnymi eksperymentami w laboratoriach. To sąd spekulatywny. Jednak spekulacja oparta na introspekcji jest również użyteczna poprzez promowanie deliberacyjnego rodzaju dyskursu²². Kognitywistyka, będąc niewątpliwym naturalizmem w refleksji naukowej, filozoficznie zbliża się także do pragmatyzmu i nawiązuje tym samym do odwiecznych wątków europejskiego humanizmu. Literacka kategoryzacja jest przykładem obszaru, w którym zbiega się różnorodność wątków kultury nowożytnej. Ale jej przykład i związki z humanizmem pozwalają, bez likwidowa-

kultura, tolerancja, red. G. Gazda, I. Hübner, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2008; tegoż, *Learning from Montaigne*, w: *Literature, Culture, and Tolerance*, ed. by A.R. Murphy, Ch. Russell, J. Płuciennik, I. Hübner, Peter Lang, Frankfurt/M.–New York 2009.

²⁰ M. Donald *Art And Cognitive Evolution*, w: *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, ed. by Mark Turner, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 5.

²¹ P. Gärdenfors *Den meningssökande människan*, Natur och kultur, Stockholm 2006.

²² Zob. D.R. Hiley *Doubt and the Demands of Democratic Citizenship*, Cambridge University Press, Cambridge 2006. Tutaj także analiza myśli Montaigne'a.

Pluciennik Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?

nia niewątpliwych różnic, na sugerowanie powinowactw z wyboru, znamiennych dla kognitywistyki w ogólności²³. Michał Paweł Markowski sugerował, że pragmatyzm w oczywisty sposób jest humanizmem i jako taki ma związek ze współczesnymi narodzinami kulturowej teorii literatury i jej antropologii²⁴. Ciekawe, że współcześnie tacy kognitywiści, jak choćby Mark Johnson, próbują przerzucać mosty między kognitywistyką a pragmatyzmem²⁵. Dlatego przy tej okazji aż kusi, by podkreślić: kognitywistyczna refleksja nad literaturą jest humanizmem. Wątek sceptycyzmu poznawczego, obecny w refleksji nad ludzką kategoryzacją, pozwala zrozumieć, dlaczego kognitywistyka może być nowoczesną formą wyjścia z totalnego sceptycyzmu hermeneutycznego spod znaku Derridy. Można powiedzieć, że choć oba podejścia filozoficznie spotykają się właśnie w sceptycyzmie, kognitywistyka jest w swoim naturalizmie bardziej nowoczesna, a jednocześnie bardziej umiarkowana. Sceptycyzm kognitywistyki więcej ma wspólnego ze szkołą Wittgensteinowską z Cambridge²⁶ i jako taki nawiązuje kontakt z empirycystycznym nurtem filozofii, odwołującym się także do pragmatystycznego *common sense*, który niegdyś był nazywany zmysłem wspólnym.

²³ Na część tych powinowactw wskazuję już w tekście: J. Pluciennik *Kognitywizm w badaniach literackich*, w: *Literatura. Teoria. Metodologia*, wyd. 3, zm. i rozsz., red. D. Ulicka, Wydawnictwa UW, Warszawa 2006. Także w wersji ukraińskiej *Kognitywizm u literaturoznawciv doslidzeniah*, w: *Literatura. Teorija. Metodologija*, red. D. Ulickoi, Kiiv 2006.

²⁴ M.P. Markowski *Antropologia, humanizm, interpretacja*, „Teksty Drugie” 2005 nr 5; tegoż *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6. Zob. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycza, Universitas, Kraków 2006.

²⁵ M. Johnson *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago–London 2007. Książka ta wydzie niedługo w Krakowie pod tytułem *Znaczenie ciała. Estetyka ludzkiego rozumienia*, przeł. J. Pluciennik.

²⁶ Zob. J. Coates *The Claims of Common Sense. Moore, Wittgenstein, Keynes and the Social Sciences*, Cambridge University Press, New York–Cambridge 1996, tu zwłaszcza rozdz. 4. i konkluzja książki.

Szkice

Abstract

Jarosław PŁUCIENNIK
University of Łódź

Is there Anything like a Literary Categorisation of the World?

The article discusses the peculiarity of a literary categorisation of the world. In order to answer the title question, the author starts off with Mark Turner's thesis that there exists a literary mind which manifests itself in daily uses of language. While the author agrees with this statement, he makes a literary-historical adjustment to it. The reply is positive: a modern literary categorisation is a soliloquial, processual oscillation between uncertainty and an emotional exultation of certainty. This thesis is preceded by an analysis of literary examples of obsessive (certainty-based) categorisations as well as categorisations with various degrees of uncertainty. The article draws on cognitive sources and traditions of pragmatism.

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Narracyjne modele intersubiektywności

Tematem tego artykułu jest związek między narracją jako tworem artystycznym a funkcjonowaniem ludzkiej świadomości. Interesować mnie będzie zależność między poetyką prozy narracyjnej a procedurami poznawczymi, które umożliwiają człowiekowi rozpoznanie i podzielenie stanów wewnętrznych innych osób – realnych w środowisku społecznym, ale też fikcyjnych. Definiuję narrację nie – jak w narratologii formalno-strukturalistycznej czy po tzw. zwrocie narratystycznym – w odniesieniu do wyabstrahowanych jednostek językowo-tekstowych, konstruktywistycznych struktur organizacji wiedzy o świecie czy kulturowych praktyk tożsamościotwórczych. Analizuję ją w relacji do elementarnego trybu działania ludzkiej świadomości – do jej intersubiektywnej natury¹, która umożliwia człowiekowi operowanie różnymi perspektywami (czasoprzestrzennymi i poznawczymi, emocjonalnymi, sensualnymi), odrębnymi od jego aktualnej. W tym trybie świadomości upatruję źródeł narracji jako ludzkiej zdolności do konstruowania opowieści o innym podmiocie ludzkim: począwszy od zdania „Piotr patrzy na Ewę”, a skończywszy na literackich narracjach. Czynię z empirycznie pojętej świadomości – szerzej: z ucieleśnionego umysłu – niezbędną architekturę poznawczą, umożliwiającą opowiadanie o innym i odzwierciedlaną w głównych elementach morfologii narracji (na przykład konstrukcjach jej bohatera) i komunikacji narracyjnej.

Przyjęcie cudzej perspektywy ustanawia podstawową dla narracji ramę: „ja mówię o kimś innym/o sobie z przeszłości” lub też „ja mówię jak o ktoś inny o kimś innym”. Ta operacja poznawcza umożliwia konstrukcję fikcyjnych bytów

¹ P. Gärdenfors *Evolutionary and Developmental Aspects of Intersubjectivity*, w: *Consciousness Transitions. Phylogenetic, Ontogenetic and Physiological Aspects*, ed. by H. Liljenström, P. Århem, Elsevier, London–Amsterdam 2008, s. 281-305.

(narratora, postaci), jak i organizuje sposób ich mentalnej reprezentacji u czytelnika. W odbiorze narracji czytelnik aktywuje strategie poznawcze stosowane w interakcjach z realnymi osobami – podstawową jest wnioskowanie na temat motywów i celów (nawet niewerbalizowanych w tekście) postaci fikcyjnych oraz zrozumienie ich emocji, aktów percepcyjnych i stanów wewnętrznych². Ten, kto w narracji opowiada, i ci, o których on opowiada, konstruowani są (na podstawie rozwiązań językowo-tekstowych) zarówno przez autora, jak i czytelnika jako *e g z y s t e n c i*³ – byty antropomorfizowane, których mentalna reprezentacja (autorska, czytelnicza) stanowi system powiązanych podmiotowych perspektyw.

Proponuję zatem model kognitywnej mnogości jako sposób opisu narracji literackiej. Zakłada on, że narracja literacka powstaje dzięki intersubiektywnej kooperacji między autorem i czytelnikiem, którzy (w innym momencie czasowym) dokonują podobnej operacji poznawczej. Mentalnie reprezentują oni podmiot antropomorficzny (narratora) opowiadający o innych antropomorfizowanych podmiotach: bohaterach narracji. Dlatego też narracja (w zwielokrotniony sposób zaś narracja literacka) jest niezbywalnie intersubiektywna. Obejmuje różne przestrzenie mentalne przypisane bytom fikcyjnym oraz wytwarzane przez pozatekstowych uczestników komunikacji narracyjnej dzięki zdolności do rozpoznawania i dzielania aktów mentalnych innego. Ten element narracji stanowi dla mnie istotę problematyki świadomości w narracji literackiej. Intersubiektywny charakter narracji sprawia, że w każdej jej historycznej odmianie presuponowane są wzorce dostępu do cudzego doświadczenia wewnętrznego, gdyż mechanizmy atrybucji stanów mentalnych innemu podmiotowi są trybem funkcjonowania świadomości i języka⁴.

Chcę pokazać, że w różnych typach narracji literackiej dostęp do doświadczenia wewnętrznego bohatera stanowi stałą opowiadania, bez względu na obecność przedstawień myśli czy mowy bohatera. Narracyjne modele intersubiektywności sytuują się „w poprzek” ustalonych podziałów na typy i odmiany narracji (na przykład wszechwiedzącą, autorską, personalną, pierwszoosobową czy trzecioosobową, obiektywną i subiektywizowaną), gdyż to nie obecność tradycyjnych form literackich reprezentacji świadomości funduje związek problematyki świadomości i narracji. Wgląd w innego jest elementarną aktywnością ludzkiego umysłu, nie

² A. Graesser, K. Millis, R. Zwaan *Discourse Comprehension*, „Annual Review of Psychology” 1997 vol. 48; M. Gernsbacher, B. Hallada *How Automatically Do Readers Infer Fictional Characters’ Emotional States*, „Scientific Studies of Reading” 1998 vol. 2 iss. 3. Por. *Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, t. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, red. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008-2009. Publikacja zawiera tłumaczenie najważniejszych prac zachodnich wraz z komentarzem.

³ Termin M. Fludernik z jej pracy *Towards a „Natural” Narratology*, Routledge, London 1996.

⁴ A. Verhagen *Constructions of Intersubjectivity. Discourse, Syntax, and Cognition*, Oxford University Press, Oxford 2005.

zaś pochodną zastosowanych środków literackich, nie niweczy go współczesne odejście od „narracji empatycznej”⁵ czy takich form, jak strumień świadomości.

Wyznacznikami przyjęcia cudzej perspektywy są bowiem rozwiązania z zakresu opisu postaci i przedstawień percepcji, ciała, komunikacji intersensorycznej oraz emocjonalnej, kształtowania motywacji postaci oraz związku między jej akcjami i stanami mentalnymi. To one odpowiadają funkcjonalnie językowym środkom reprezentacji mowy wewnętrznej czy myśli postaci. Nawet wobec braku tych ostatnich świadomość bohatera może być dla narratora całkowicie przezroczysta dzięki innym jej narracyjnym figurom. Wyodrębniam więc projekcję, symulację, identyfikację, separację i eksternalizację jako implikowane wzorce narratorskiego „czytania umysłu” bohatera obecne w różnych historycznych odmianach narracji.

Projekcja obejmuje taki zespół środków artystycznych, który służy przedstawieniu pełnego dostępu narratora do treści myśli i stanów wewnętrznych bohatera. Taki obszar zjawisk obejmuje (w tradycyjnej terminologii) tzw. narracja wszechwiedząca, zarówno w swej wersji pierwszoosobowej, jak i trzecioosobowej. Jednak projekcja konstruuje także narrację, w której zrezygnowano już z pełni wiedzy o bohaterze i świecie na rzecz eksploracji ograniczonego wycinka rzeczywistości rejestrowanej w indywidualnym przeżyciu postaci. Można wyodrębnić wiele językowo-tekstowych środków przedstawienia spoza repertuaru charakterystycznego dla narracji wszechwiedzącej, które dają ten sam efekt poznawczy, reprezentujący pełny i efektywny wgląd w mentalne stany i akty bohatera.

Taką strategią jest na przykład precyzyjny język integracji stanów wewnętrznych z reakcjami cielesnymi, jaki wypracowała Zofia Nałkowska. Każda emocja czy myśl zostają powiązane z ich obserwowalnym z zewnątrz sygnałem ujawnionym w zachowaniu, wyglądzie, geście, a opis reakcji psychocieleśnych wypełnia narratorskie komentarze na temat postaci. Jak twierdził jeden z bohaterów *Romansu Teresy Hennert*, „jest dusza w człowieku i w zwierzęciu. Ale to ciało właśnie jest duszą...”⁶. Ta zasada obowiązuje zarówno w przypadku opisu postaci dokonywanego z perspektywy narratora, jak i we wzajemnym postrzeganiu się bohaterów. Oto cytat z *Granicy*:

Zrobiła [Elżbieta] na nim [Zenonie] złe wrażenie. I gest, żeby usiadł, i sposób, w jaki usiadła sama, coś poprawiając przy sukni i jakoś ustawiając stopy. Była niespokojna nerwowo, niepewna siebie, dawny urok pochmurnej siły znikł bez śladu. [...] Teraz dopiero spowaźniała. Z wyraźną przykrością, głosem ściszonego, jak gdyby uważając, by jej nie usłyszano, zaczęła wypytywać o kuzyna.⁷

⁵ Termin A. Lebkowskiej *Empatia. O literackich narracjach końca XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.

⁶ Z. Nałkowska *Romans Teresy Hennert*, w: tejże *Romans Teresy Hennert. Granica*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Warszawa 1995, s. 128.

⁷ Nałkowska *Granica*, w: tejże *Romans...*, s. 218-219. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie – M. R.-P.

Momentalny wgląd w doznania innego na podstawie danych perceptualnych stanowi literacki odpowiednik codziennych ludzkich strategii poznawczych związanych z wykorzystywaniem tzw. teorii umysłu⁸. Tego typu opis uznaję za funkcjonalnie odpowiadający innym formom podawczym reprezentującym świadomość postaci – mowie pozornie zależnej, monologowi wewnętrznemu, które służą rejestracji przede wszystkim werbalnego poziomu myśli.

Ścisły związek opisu reakcji ciała i ich psychologicznej wykładni jest zjawiskiem historycznym, wynikającym z kulturowych przemian stosunku do cielesności jako do współkomponentu podmiotowości ludzkiej⁹. Na gruncie odmian narracji zaobserwować można ewolucję tego typu przedstawień – przebiega ona od ekspozycji dokładnej narratorskiej wykładni zaobserwowanych gestów, wyglądów, zachowań po stopniowe likwidowanie tego typu wyjaśnień. Stwierdzenie, że to zjawisko narracyjne analogiczne do odejścia od psychologizmu do behawioryzmu literackiego nie wystarcza. Zarówno w prozie pokrewnej psychologizmowi, jak i w utworach spod znaku behawioryzmu pojawia się reprezentacja świadomości bohatera poprzez przypisanie mu stanów emocjonalnych i aktów percepcyjnych na podstawie danych dostępnych jedynie zmysłom obserwatora. Technika behawiorystyczna (m.in.) eliminuje jedynie interpretację owych danych, konieczność ich identyfikacji i interpretacji przerzucając na czytelnika. Podobny postulat znajdował zresztą realizację także w innych programach literackich przekształcających (z różnych względów i dla odmiennych celów artystycznych) model prozy realistycznej. Jak pisał Bruno Jasiński w *Exposé* do *Nógi Izoldy Morgan* (1923):

Powieść dziś musi przestać już być opowiadaniem o pewnych faktach wywołujących dopiero w następstwie u czytelnika pewne stany psychiczne, odpowiadające tym faktom. [...] Powieść współczesna poddaje konsumentowi pewne zasadnicze stany psychiczne, na podstawie których czytelnik konstruuje sobie szereg odpowiadającym tym stanom faktów.¹⁰

⁸ Na temat tzw. teorii umysłu istnieje bogata literatura: *Natural Theories of Mind. Evolution, Development and Simulation of Everyday Mindreading*, ed. by A. Whiten, Basil Blackwell, Oxford 1991; *Other Intentions. Cultural Contexts and the Attribution of Inner States*, ed. by L. Rosen, School of American Research Press, Santa Fe 1995; *Understanding Other Minds. Perspective from Developmental Cognitive Neuroscience*, ed. by S. Baron-Cohen, Oxford University Press, Oxford–New York 2000; *Mindreading. An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness and Understanding Other Minds*, ed. by S. Nichols, Clarendon Press, Oxford 2003.

⁹ Por. A. Lebkowska *Empatia*, s. 19-20. O niektórych historycznych aspektach teorii umysłu jako w części produktu kulturowego pisze D.R. Olson *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1994, s. 234-256.

¹⁰ B. Jasiński *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*, wyb. i wst. G. Lasota, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 17.

W projekcji jako modelu „czytania umysłu” często pojawiają się twierdzenia uniwersalizujące narratorską interpretację cudzych zachowań i akcji cielesnych:

Głos miał kusząco miękki i ładny, zdradzający dobrego, czystego człowieka. Wydawało się to jednak dziwne. Opuszczone w dół kąci ust i przykre, nieruchome oczy narzucały każdemu myśl o szorstkim i nie miłym głosie.¹¹

Ta strategia organizuje niemal w całości narrację *Adama Grywałda* Tadeusza Brezy (1936). Pierwszoosobowy narrator z reguły rozpoznaje bez trudu, co się dzieje we wnętrzu obserwowanych przez niego ludzi:

Mówiła prędko, Grywałd z początku milczał. Potem zaczął wydawać swoiste okrzyki zdziwienia, radości i rozczarowania. Mossowa zaś nie ustawała, rozprawiała z gwałtownością i podnieceniem, które u niej zdumiewały. Było w jej tonie coś poufalego, co dźwięczało jak zdradzane tajemnice. Przypatrywałem się tej scenie, nie wiem czemu rozweselony. Oni natomiast nie zważali na mnie.¹²

Przykład tej powieści pokazuje, że projekcja jako wpisana w formę narracyjną matryca dostępu do świadomości bohatera, nie pokrywa się z nieograniczoną wiedzą anonimowego narratora. Bohater opowiadający historię Grywałda nie uzurpuje sobie pełni wiedzy o świecie przedstawionym i współbohaterach. Formalna niemożność zastosowania takich środków reprezentacji myśli bohaterów jak mowa pozornie zależna, monolog wewnętrzny czy klasyczna introspekcja nie odbiera jednak narratorowi środków identyfikacji i opisu tego, co dzieje się w psychice innych. Jego zdolności w tym względzie ujawniają się najpełniej w podstawowym trybie przedstawienia interakcji, który nazwałabym zdarzeniem intersubiektywnym. Polega ono na automatycznej i trafnej atrybucji uczestnikowi komunikacji aktów mentalnych, intencji, celów i emocji oraz na natychmiastowym dostosowaniu do nich swego udziału w akcie komunikacyjnym:

Oczekiwała, że zaprzeczę. Wyczerpywałoby to sprawę w zupełności. Mogłem Irence oszczędzić powikłań i powiedzieć, że go nie znam. Byłoby to nawet zgodne z prawdą. Szybko jednak, aby nie powziąć innej decyzji, krzyknąłem:

–Wiem, to ten poeta, co się kochał w Izie!

Irenka uśmiechnęła się. Choć nie to chciała usłyszeć, jej niedyskrekcja niweczyła się w zupełności.¹³

Figury projekcji spotykamy także w utworach spoza kręgu powieści psychologicznych. W funkcji reprezentacji perspektywy bohatera mogą pojawić się także rozwiązania z zakresu gramatyki, na przykład ukształtowania składni i użycia czasów gramatycznych. Taki środek pojawił się w powieści Jana Brzękowskiego *Psy-*

¹¹ M. Choromański *Biali bracia. Powieść*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 7.

¹² T. Breza *Adam Grywałd*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 32.

¹³ Tamże, s. 19.

choanalitk w podróży (1929). Przypadek ten jest o tyle interesujący, iż w tej eksperymentalnej heterogenicznej formalnie powieści, z wieloma elementami metanarracyjnymi i metafikcjonalnymi, funkcjonują liczne sygnały dystansu względem bohaterów. Jednakże w strumieniu narracji panującego nad światem przedstawionym opowiadacza istnieją fragmenty wyraźnie wyróżniające się funkcją i formą. Na przykład nawiasowe wtrącenia w postaci równoważników zdania są spostrzeżeniami zmysłowymi postaci i deszyfrowaniem reakcji emocjonalnych innego bohatera („Febryczne drżenie ramion. Przytula się mocno i namiętnie”¹⁴). Podobną rolę odgrywa notacja wrażeń sensualnych bohatera wyłączona z toku narracji („wargi=mięsiste, gutaperkowe łuski rubinowej fasoli, żuć je można, jak gumę i kosztować jak łakocie”¹⁵).

Inny narracyjny model intersubiektywności można nazwać symulacją. Wskazuje na nią takie ukształtowanie narracji, które służy jej przybliżeniu do niepowtarzalnych, najbardziej intymnych, jednokrotnych czy prywatnych doznań wybranej postaci. Płynność perspektywy narracyjnej w tym modelu nie jest tak duża i nieograniczona jak w przypadku modelu projekcyjnego, w którym przemieszczała się ona swobodnie między różnymi biegunami oglądu i narracyjnymi centrami świadomości (narratorem nieujawnionym czy autorskim a postaciami). Uprzywilejowana pozycja jednego bohatera (którą opisują takie kategorie narratologiczne, jak punkt widzenia, narracja personalna, narracyjne centrum świadomości) wiąże się także z przeważającymi w narracji sposobami reprezentacji treści jego myśli i mowy wewnętrznej. Formą o największej tradycji użycia w tym kontekście jest niewątpliwie mowa pozornie zależna¹⁶, eksponująca obecność instancji narratora, ale zarazem dająca szerokie spektrum możliwości niuansowania jego dystansu i zbliżeń do postaci. Mistrzowsko wykorzystują te środki choćby Włodzimierz Odojewski w swym tzw. cyklu podolskim czy współcześnie Inga Iwasiów w *Bambino* (2008) i *Ku słońcu* (2010). Tylko z pozoru jednak narracja taka reprezentuje jednostkowy, prywatny i najbardziej intymny poziom doświadczenia wewnętrznego – w obrębie jego przedstawień odnajdziemy liczne figury rozpoznawania przez bohatera stanów wewnętrznych innych osób. Są to

¹⁴ J. Brzękowski *Psychoanalitk w podróży*, F. Hoesick, Warszawa 1929, s. 29.

¹⁵ Tamże, s. 32.

¹⁶ Na temat formalnych i semantycznych własności tej formy narracyjnej oraz ich teoretycznoliterackiej wykładni zob. D. Hopensztand *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*, w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. K. Budzyk, Książka, Warszawa 1946, s. 299-330; K. Wóycicki *Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)*, w: tamże, s. 161-191; W. Tomasiak *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Bydgoszcz 1992; M. Ron *Mowa pozornie zależna, mimetyczne gry językowe i podmiot fikcji*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4; B. Cerquiglini *Mowa pozornie zależna i nowożytność*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 4 oraz A. Banfield *Styl narracyjny a gramatyka mowy niezależnej i zależnej*, przeł. P. Czapliński, tamże.

przedstawienia mechanizmów percepcji sensualnej (a więc procesów niewerbalnych), zasad wzajemnego postrzegania się postaci i wnioskowania o swych motywach, intencjach, emocjach (czyli elementy poetyki „czytania umysłu”). W przypadku narracji personalnej spotykamy się także z większą liczbą mediów sensualnych niż narracyjnych (dzięki na przykład fokalizacji zmysłowej¹⁷) i to proces nieustającej zmiany dystansu między nimi (nie zaś prostego zastępstwa czy rzekomej eliminacji) konstruuje tę formę narracyjną. Ważną rolę odgrywa również ustalanie powiązań między obserwowanymi wydarzeniami dokonywane przez percypującego otoczenie bohatera – warunkowane przez jego położenie w przestrzeni, zakres wiedzy o świecie, trafność ocen i obserwacji. W ten sposób w narracji reprezentuje się mechanizmy wnioskowania, a ponieważ te akty mentalne stanowią funkcję teorii umysłu, ich literackie reprezentacje także należy traktować jako element składowy artystycznych przedstawień świadomości. Oto przykład, gdy zdarzeniem narracyjnym staje się „czytanie umysłów innych”:

Zygmunt był bardzo poruszony. Ujmował chwilami Dole pod ramię, pochylał się nad nią, tłumaczając jej coś z przejęciem. [...] Na jego twarzy jej uśmiech odbijał się jak w lustrze – ale jej chmurność transponowała się w jego wyrazie na przygnębiony niepokój. [...] Klara, czując jeszcze na twarzy mimowolny mięśniowy odpowiednik uśmiechu Doli, spojrzała na Zygmunta i natychmiast jej uśmiech zgaśł pod uderzeniem wyrazu takiego cierpienia i takiego bezradnego rozprężenia na jego twarzy [...].¹⁸

Jesteśmy więc w samym „centrum świadomości” bohaterki bez zapoznawania się z jej monologiem wewnętrznym, bez udziału mowy pozornie zależnej czy innych odmian analizy psychologicznej.

Odrębne zagadnienie stanowi kwestia, jak w ramach zrekonstruowanego modelu dochodzi do głosu modernistyczna teza o niepoznawalności drugiego człowieka. Pesymizm tego rozpoznania podlega tematyzacji w wielu utworach, ale trzeba podkreślić, że sfera deklaracji nie musi pociągać za sobą narracyjnej implikacji o niemożności dostępu do cudzego doświadczenia. „Czytanie” umysłu nie jest tożsame z poznaniem myśli, a więc nie ogranicza się do form przytaczania myśli i mowy wewnętrznej.

W prozie drugiej połowy XX wieku pojawiła się wyrazista figura symulacji bycia kimś innym – taką funkcję pełni narracja w drugiej osobie. Forma ta należy do rzadkich wieloosobowych sposobów opowiadania¹⁹, nacechowana jest innowacyjnością, a do jej popularności w latach 60. w Polsce przyczyniło się m.in. przy-

¹⁷ Por. M. Rembowska-Płuciennik *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006 z. 6.

¹⁸ A. Gruszecka *Przygoda w nieznanym kraju*, Kobieta Współczesna, Warszawa 1933, s. 108-109.

¹⁹ B. Richardson *I etcetera. On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives*, „Style” vol. 28 no 3.

swojenie francuskiej nowej powieści²⁰. Użycie takiej narracji włącza w jej obręb nie do końca możliwe do uregulowania relacje między pozatekstowym światem realnym a opowiadającym, między czytelnikiem realnym a odbiorcą wpisanym w konwencję, między narratorem a bohaterem wreszcie²¹.

Gdy w utworze pojawia się kooperacyjny model narracji drugoosobowej, wprowadzenie narracyjnego „ty” obliguje narratora do przyjęcia perspektywy poznawczej innego podmiotu. Najczęściej bywa nim protagonista, lecz forma ta może odnosić się i do narratora ukazanego w innej fazie swej biografii (autobiograficzna przeszłość) lub specyficznym momencie autorefleksji (jak w przypadku solilokwium). W tym kształcie i celu wykorzystał narrację drugoosobową Ireneusz Iredyński w *Dniu oszusta* (1962), a Tadeusz Konwicki użył jej, aby (re)konstruować różne epizody z biografii pierwszoosobowego narratora *Sennika współczesnego* (1963). Narracja drugoosobowa pojawić się może również po to, by odzyskać oralną bezpośredniość narracji i jak najbardziej włączyć w nią słuchacza – podkreśla ona bowiem pełną wspólnotę przeżyć i doznań, jak w powieści *Kamień na kamieniu* (1984) Wiesława Myśliwskiego. Swoistym przeglądem możliwości artystycznych wpisanych w narrację drugoosobową jest *Paw królowej* Doroty Masłowskiej (2005). Autorka używa tych form w funkcji konfrontacyjnej, leżącej na przeciwnym biegunie kooperacyjnego modelu narracji w drugiej osobie. Funkcja konfrontacyjna przejawia się na przykład w diatrybach przeciwko niektórym postaciom w tej powieści – jednak zawsze gwarantuje wgląd w perspektywę tego „ty”, które zostaje w ten sposób ośmieszane czy oskarżone. Wykorzystuje zarówno zwroty apostroficzne do implikowanego odbiorcy („I to ci się może wydać mało interesujące, ale jedzie MC Doris rowerem Jagielońską [...]”²²), jak apostrofy narratorki do samej siebie.

Wśród narracyjnych modeli intersubiektywności szczególną pozycję zajmuje model identyfikacyjny, do którego zaliczam formy implikujące bezpośredni, pełny i swobodny dostęp narratora do treści myśli i mowy wewnętrznej bohatera, ale w takim kształcie percepcyjnym lub/i językowym, w jakim pojawiają się one w polu jego reprezentowanej świadomości. Koniecznym wyznacznikiem jest więc maksymalne zbliżenie między perspektywą narratora i postaci, którą dopuszcza on do samodzielnej werbalizacji myśli w formie monologu pierwszoosobowego o zindywidualizowanej organizacji językowej²³ lub obecność sygnałów, że narracja jedno-

²⁰ Por. Z. Bieńkowski *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960 oraz tegoż *Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966, a także M. Głowiński *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, PIW, Warszawa 1968 i L. Wiśniewska *Świat. Twórca. Tekst. Z problematyki nowej powieści*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1993.

²¹ M. Cornis-Pope *From Cultural Provocation to Narrative Cooperation: Innovative Uses of the Second Person in Raymond Federman's Fiction*, „Style” 1994 vol. 28 no 3.

²² D. Masłowska *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005, s. 31.

²³ Tak redefiniuje strumień świadomości D. Cohn w *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton University Press, Princeton,

lita pod względem gramatycznym, relacja trzecioosobowa, dotyczy rzeczywistości przeżywanej przez postać. Strumień świadomości zakłada w największym stopniu konieczność imaginacyjnego „wejścia w cudzą jaźń” i relatywizacji danych o świecie do poziomu percepcji i możliwości poznawczych fikcyjnego człowieka, który jest „nie-mną”.

Szczególnie ciekawe są narracyjne zdarzenia rozgrywające się pomiędzy pośrednią, trzecioosobową relacją narratora opowiadającego o swym bohaterze, a narracją w pierwszej osobie, gdy reprezentacji zaczyna podlegać bezpośrednio poziom myśli postaci. Analogicznym mechanizmem staje się szkatułkowa konstrukcja, gdy w obrębie strumienia świadomości jednej postaci reprezentacji podlega perspektywa innego bohatera. Wskazanie podobnych przykładów pozwoli zanalizować figury przejścia między różnymi przestrzeniami mentalnymi, w obrębie których porusza się czytelnik, zmuszony do symultanicznej koordynacji treści pochodzących od narratora i bohatera/bohaterów. Na tym polega, moim zdaniem, narracyjna identyfikacja jako model intersubiektywności – wymaga zarazem podmiotu utożsamiającego się z innym (narratora), jak i podmiotu, z którym opowiadający się utożsamia. Odmianą strumienia świadomości jest strumień percepcji, wykraczający poza problematykę mowy wewnętrznej bohatera, by reprezentować pozajęzykowe i pozaracjonalne stany psychofizycznych: sensualno-emocjonalny składnik procesów mentalnych²⁴. Dobrym przykładem historycznym ilustrującym to zjawisko może być powieść Zbigniewa Grabińskiego *Ciszy lasu i twojej ciszy...*

N.J. 1978), klasyfikując konwencje reprezentacji psychiki w zależności od stopnia zbliżenia między narratorem a postacią, odrzucając zarazem tezy o „zniknięciu, nieobecności” narratora w niektórych formach literackich. Por. R. Humphrey *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 4. Na temat strumienia świadomości w polskich badaniach nad tą formą zob. M. Czermińska *Czas w powieściach Parnickiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972; Z. Lewicki *Czas w prozie strumienia świadomości. Analiza „Ulissesza” Jamesa Joyce’a oraz „Wściekłości i wrzasku” i „Kiedy umieram” Williama Faulknera*, PWN, Warszawa 1975; W. Tomasiak w recenzji ze wspomnianej książki Cohn („Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4); E. Szary-Matywiecka *Monolog wewnętrzny*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 666-669, T. Cieślukowska *Niektóre funkcje kompozycyjne monologu wewnętrznego we współczesnej prozie narracyjnej*, w: *też: W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Łódź 1995, s. 262-280; B. Chamot *Stereotypowe elementy struktury monologu wewnętrznego w świetle komunikacji literackiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” no 240; E. Wiegandt *Tożsamość w strumieniu świadomości*, w: *Narracja i tożsamość*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, t. 2, s. 350-359; M. Rembowska-Płuciennik *Powieść strumienia świadomości*, hasło do *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2008 t. 51 z. 1-2.

²⁴ Zob. L. Brinton *Percepcja uobecniona*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 4.

(1931), utrzymana przede wszystkim w narracji pierwszoosobowej, lecz zawierająca notację aktualnego przepływu myśli i treści świadomości w ciągach asocjacji lub wspomnień. Monolog wewnętrzny w pierwszej osobie i narracja w osobie trzeciej współistnieją w wielu partiach utworu. Ich przemienność motywowana jest wyraźnym rozdzieleniem zakresu „kompetencji”. Postać dopuszczona zostaje do głosu, by werbalizować aktualne myśli lub wspomnienia, narrator reprezentuje to, co równoczesne z myślami werbalizacji się wymyka – obrazy mentalne, wrażenia zmysłowe i odruchy cielesne – lub to, czego werbalizacja byłaby rażąco nieprawdopodobna (widoki otoczenia, rejestr czynności i zachowań):

Samotność – miałem jej dosyć. Zacząłem żyć nią wyłącznie. Spotworniałem w bólu. A teraz chcę porozumienia. Z kimś bliskim, z kimś stałym, co nie zaprzepaści tego na drugi dzień. [...] Słońce przeniknęło go na wskroś i wędrowało w żyłach. Widział zarysy swego domu, światła w oknach – słyszał śmiech dziecka biegnącego drobnymi nożynami po sieni.²⁵

Jednym z częstszych sposobów przejścia od narracji trzecioosobowej do bezpośredniego cytatu z myśli czy mowy wewnętrznej bohatera jest metafora słuchania głosu, dopuszczenia do niego jakiejś autonomizowanej instancji psychologicznej rozmaicie konceptualizowanej (myśli, lęku, sumienia, podejrzania, prawdziwego „ja”). Rozgraniczenie formalnogramatyczne jest wystarczająco wyraźne, by czytelnik mógł odróżnić treści pochodzące od narratora od tych, które pojawiają się w obrębie świadomości postaci – pytanie ważniejsze dotyczy więc motywacji przejścia na formę monologu w pierwszej osobie. Wydaje się, że figura ta implikuje opresyjny charakter myśli pojawiających się w polu świadomości. Towarzyszyła ona także historii wprowadzania tej formy w literaturze polskiej. W powieści Grabowskiego czy u Adama Tarna w *Portrecie ojca w czterech ramach* (1934) łączyła się na przykład z tematem seksualności.

Werbalizowana w obrębie symulacyjnego modelu intersubiektywności podejrzliwość względem dostępu do cudzej perspektywy przybiera także formy bardziej radykalne formalnie i deklaratywnie. Ponieważ utwory z tego kręgu tematycznego wyróżniają się też szeregiem innych rozwiązań artystycznych, grupuję je w ramach odmiennego modelu narracyjnej intersubiektywności, który nazywam separacją. Występuje w tych utworach, w których *expressis verbis* negowany jest dostęp narratora czy bohatera do doświadczenia innego podmiotu lub w których tę barierę wskazuje się jako główną przyczynę nieporozumień komunikacyjnych, egzystencjalnej samotności człowieka, pesymizmu poznawczego i antropologicznego. W sferze rozwiązań formalnych te tezy łączą się z zaniechaniem technik reprezentacji myśli i mowy wewnętrznej, niechęcią do analizy psychologicznej jako narzędziem opisu psychiki ludzkiej, ze świadomym odcięciem się od wyjaśniania „nieprzejrzystości” czy tajemnicy drugiego. W tym modelu dostęp do cudzej świadomości

²⁵ Z. Grabiński *Ciszy lasu i twojej ciszy...*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków 1931, s. 193.

mości odbywa się przede wszystkim poprzez opis danych perceptualnych: sposobów wykonywania czynności, mowy ciała, gestów i zachowań, relacji proksemicznych i kinestetycznych, wszelkich elementów komunikacji pozawerbalnej i intersensorycznej. By na ich podstawie narrator (czy czytelnik) mógł odtworzyć stany mentalne obserwowanego/opisywanego podmiotu, a zatem także współodczuwać z bohaterem, nie są jednak konieczne tradycyjne techniki wnikania narratora trzecioosobowego w obręb świadomości postaci.

Co więcej, narracja pierwszoosobowa, dominująca w polskiej prozie ostatnich kilku dekad, problematyzuje to zagadnienie równie często. Wypowiedź narratora ujawnionego, osobowego zawsze projektuje pewien model dostępu do stanów mentalnych bohatera, o którym on opowiada. Ujawnia mechanizmy wyjaśniające akcje i zachowania bohatera, odsłania znaki, poprzez które narrator (biograf, świadek, obserwator, uczestnik wydarzeń) wnioskuje o wewnętrznych motywacjach innych osób, reprezentuje ich akty percepcji, stany emocjonalne, doznania sensualne.

Doskonałym przykładem separacji jako modelu „czytania umysłu” może być *Zbrodnia z premedytacją* Witolda Gombrowicza (1933). Kreując komunikacyjną sytuację bliskości między sobą i adresatem narracji, narrator opowiadania kwestionuje ustawicznie potencjalnie podzielane (przewidywalne, presuponowane) sposoby wnioskowania o tym, co dzieje się z obserwowanymi bohaterami. Pogwałcenie reguł społecznej percepcji (które podziela czytelnik, ale nie narrator) wyzwala niepewność poznawczą i prowadzi do spiętrzenia absurdalnych zachowań. Gombrowicz proponuje tym samym własną poetykę „czytania umysłów”, niemotywowaną związkiem z psychologią lub z dominującą w tym okresie psychologiczną metodą literacką. Atrybucje stanów wewnętrznych stanowią jednak stały element opowiadania o postaciach podejrzanych o popełnienie zbrodni; narrator wnioskuje o tym, co się z nimi dzieje, na podstawie zachowań, automatycznych reakcji somatycznych, intonacji głosu, gestów. Komplikacje biorą się stąd, że kwestionuje on automatyczne ich znaczenia, odczytując je jawnie ze złą wolą jako dowody winy w prywatnym śledztwie. To jedyne dostępne obserwatorowi i wnioskującemu dane o odrębnym bycie – to wszystko, co możemy poznać i zarazem bardzo mało²⁶.

Do pewnego stopnia pokrewne owemu twierdzeniu są tezy Adama Ciompy z *Dużych liter* (1933): wszystko, do czego mamy dostęp, to wrażeniowy odbiór ucieleśnionych stanów psychocieleśnych drugiego. Do granic językowej zrozumiałości doprowadził on metodę unaoczniającego przedstawienia procesów psychicznych, uznając je za autonomicznie objawiające się naszej świadomości jakości zmysłowe. Narracja z przewagą stylu nominalnego reprezentuje niemal wyłącznie

²⁶ O komunikacji somatycznej u Gombrowicza zob. także A. Woźny *Relacje komunikacyjne w świecie przedstawionym powieści Witolda Gombrowicza*, w: tegoż *Wprowadzenie do semiotyki bohatera powieściowego*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1988, s. 7-38.

Szkice

akty percepcji²⁷, które nie budują ciągłości przeżycia ani wiedzy o innym. Narrator Ciompy to mistrz wnikliwego rozpoznawania tego, co zachodzi w jego współtowarzyszach interakcji:

Tamten rozchylił usta za żenowanym uśmiechem wyrozumiałości.
[...] otarł się o mnie chropowatością głosu i utkwiał we mnie na chwilę zastygniętą w oczach, mimo podskoczenia uśmiechniętych końców warg w policzki, smutną bezradność żrenic.²⁸

Zabiegi stylistyczne Ciompy powodują substancjalizację stanów psychocieleśnych, wręcz ich uprzestrzennienie, co funkcjonalnie łączy się ze strategią synekdochicznego obrazowania ciała. Specyfiką separacyjnego modelu intersubiektywności w artystycznej wersji Ciompy jest więc konsekwentne uwypuklanie dysfunkcjonalności praktyki „czytania umysłów” czy przyjmowania perspektywy innego. Wielokrotnie w *Dużych literach* padają słowa o nieprzezroczystości innych, o wyłączności i oddzielności „ja” wobec ich doświadczenia.

W prozie II połowy XX wieku podobnemu twierdzeniu (motywowanemu problematyką metafizyczną) pozostawał wierny Gustaw Herling-Grudziński. Uprawiana przez niego w większości opowiadań narracja pierwszoosobowa stylizowana na autobiograficzną projektuje sytuację niemożności dostępu do stanów wewnętrznych pozostałych współbohaterów wydarzeń. U Herlinga pojawiają się jednak oryginalne motywy fabularne mediatyzujące doświadczenie innego, będące tegoż doświadczenia zapośredniczonym odpowiednikiem²⁹. To podróż na miejsce, gdzie rozegrały się interesujące narratora wydarzenia, gdzie doznaje on pozarozumowego kontaktu z otoczeniem nasyconym czyjąś dawną obecnością i przenikniętym namacalnym cierpieniem (*Wieża*, *Madrygał żalobny*). Mediumiczne przeżycie odbywa się we śnie (*Cmentarz Południa*), za pomocą „innego widzenia” (*Srebrna Szkatułka*), w tajemniczej chorobie (*Gruzy*) i odgrywa rolę ekwiwalentu momentalnego przeżycia cudzego doświadczenia. Jednocześnie u Herlinga zachowane są sfunkcjonalizowane formy przedstawiania komunikacji intersensorycznej i pozawerbalnej. Te „emanacje” cudzych stanów emocjonalnych, motywacji czy uczuć intrygują narratora jako przydatne poszlaki w poszukiwaniu Tajemnicy. Herling wprowadzał też wyraziste obrazy ucieleśnionych stanów psychofizycznych, które równocześnie były wcieleniami sytuacji egzystencjalnej bo-

²⁷ Zob. W. Bolecki *Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści „Duże litery” Adama Ciompy*, w: tegoż *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Universitas, Kraków 1996, s. 195-217.

²⁸ A. Ciompa *Duże litery*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków 1933, s. 57, 68.

²⁹ A. Łebkowska analizuje obecne u Herlinga strategie empatyczne, na przykład zamiłowanie do eksponowania w narracji procedur poznawczych związanych z dochodzeniem do przybliżonej wiedzy o bohaterze, funkcje portretu (literackiego i malarskiego) jako znaku migotliwości tego, co ukazane i zakryte.

Por. A. Łebkowska *Empatia*, s. 97-99, 107 i nast.

hatera jako stygmaty cierpienia („okamienienie” po zetknięciu ze zbiorowym doświadczeniem śmierci i zniszczenia, jak w *Gruzach*).

W modelu separacyjnym gwarantem podzielenia cudzej perspektywy staje się często odwołanie do wspólnoty ucieleśnienia. Różne a p o s t r o f y s e n s u a l n e mają wyzwolić u czytelnika asocjacje z elementarnymi doznaniem psychosomatycznymi, pokonując tym samym barierę poznania i opisu dzięki apelowi do doświadczenia pierwotnie somatycznego. Chęć „odtworzenia ciałem cudzego istnienia” czy też „sensualnej telepatii” pojawia się na przykład w *Dukli* Andrzeja Stasiuka (1997) jako remedium na niemożność komunikacji i egzystencjalną przepaść międzyludzką.

Mechanizm wnioskowania o stanach wewnętrznych postaci może też zostać przezucony całkowicie na czytelnika. Na zwiększeniu jego aktywności poznawczej bazuje ostatni z omawianych przeze mnie modeli narracyjnej intersubiektywności, który nazywam eksternalizacją. Obejmuje nim behawiorystyczną odmianę narracji³⁰ oraz utwory inspirowane egzystencjalizmem. W obu przypadkach to formalne zanegowanie potrzeby czy możliwości reprezentowania zjawisk psychicznych ma uzasadnienie zarówno artystyczne (było poszukiwaniem nowego języka), jak i historycznoliterackie (wiązało się z odwołaniem od dominującej metody psychologicznej w literaturze, stanowiło odpowiedź na doświadczenie wojenne czy nowe prądy filozoficzne). Ta łatwo skonstruowana i utrwalona opozycja „psychologizm w literaturze I połowy XX wieku” – „behawioryzm lat 40. i 50. XX wieku” narzuciła typ interpretacji utworów pozostających w mniej lub bardziej widocznym związku z twórczością autorów amerykańskich. W ujęciu uwzględniającym mechanizmy poznawcze kodowane w narracji, narracja behawiorystyczna nie odbiega od innych form nieobecnością reprezentacji świadomości postaci i narratora, lecz zawiera jakościowo inne ich figury³¹. Opiera się jednak w znacznie większym stopniu na czytelniczej aktywności odczytywania umysłu postaci niż na bezpośrednim artystycznym ich przedstawianiu w utworze. Wskażę rozwiązania formalne, dzięki którym nawet w narracji o znacznie okrojonym dostępie do umysłu postaci czytelnik z łatwością może wnioskować o stanach wewnętrznych bohaterów. Są to figury funkcjonalnie ekwiwalentne introspekcji. Modernistyczna narracja behawiorystyczna czy *quasi-behawiorystyczna* wprowadza natomiast nową odmianę opisu psychologicznego. Sugeruje stany wewnętrzne bohatera poprzez reprezentację reakcji cielesnych oraz preferuje wnioskowanie o procesach psychicznych na podstawie danych percepcyjnych. Reprezentowanie stanów ciała (językowe przez narratora i mentalne przez czytelnika) jest automatycznie o d c z y t y w a n i e m stanów umysłu bohatera. W roli ich markerów występują s o m a t y c z n e e k s p r e s j e e m o c j i i t z w. j ę z y k

³⁰ Tak definiuje behawioryzm L. Budrecki w haśle *Behawioryzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 95-100.

³¹ O związku między reprezentacją ciała a wizją psychologiczną implikowaną w prozie E. Hemingwaya zob. D. Raabe *Hemingway's Anatomical Metonymies*, „Journal of Modern Literature” 1999 vol. 23 iss. 1.

ciała. Ważną rolę odgrywają też niektóre kategorie gramatyczne, zwłaszcza o ko-
liczniki sposobu wykonania czynności będące jednocześnie wykład-
nikiem stanu wewnętrznego motywującego sposób wykonania akcji (na przykład
„patrzył triumfująco”). Tak pojęty behawioryzm byłby najpełniejszą modernistycz-
ną reprezentacją ucieleśnionego umysłu i można go uznać za dowód ewolucji mo-
dernistycznych form narracyjnych w literaturze polskiej, nie zaś zjawisko zainspi-
rowane późniejszymi w czasie wpływami zewnętrznymi (na przykład recepcją pisa-
rzy amerykańskich po 1945 i francuskiej nowej powieści³²). Oto przykład z wczes-
nego opowiadania Tadeusza Różewicza (1955):

Stary porusza się niepewnie, obciera twarz rękawem, rozgląda się, teraz patrzy
na kawę, którą odstawilem na bok. Patrzy na kawę i oblizuje językiem
wargi. [...] Stary maca ręką koło siebie, szuka laski. [...] Teraz oczka Niemca bie-
gną tam, gdzie moja menażka z kawą. I tylko ja wiem o tym. [...] Nie powiem
„Chłopcy, dajcie mu kawy”, i nie wstanę, choć kawa stoi krok ode mnie, a jego prowadzą
na śmierć i chce mu się pić.³³

Powyższy cytat zawiera zdarzenie narracyjne konstruowane jako dynamiczna se-
kwencja rozpoznawania przez narratora cudzych stanów świadomości. Narracja
behawiorystyczna nie wyklucza też zabiegu bliskiego symulacji cudzego do-
świadczenia: na mniejszą skalę, bez jej tematyzowania, zawsze w ramie percepcji
narratora w pierwszej osobie. Nie ma tu mowy o symulacji zniuansowanych do-
znań psychofizycznych, ale możliwość wczucia się w kogoś obserwowanego pozo-
staje. Oto wstrząsająca scena z opowiadania Tadeusza Borowskiego (1948):

Panie, panie, to nie moje dziecko, to nie moje! – krzyczy histerycznie kobieta i ucieka
zakrywając rękoma twarz. Chce skryć się, chce zdążyć między tamte,
które nie pojedą autem, które pójda pieszo, które będą żyć. Jest
młoda, zdrowa, ładna, chce żyć.³⁴

Podzielane emocje i podzielaną percepcję eksponują rzadkie formy opowiadania
w pierwszej lub trzeciej osobie liczby mnogiej, które reprezentują perspektywę

³² W przypadku nowej powieści dodatkowym problemem jest jej manifestacyjnie
podkreślany (zwłaszcza przez A. Robbe-Grilleta) „antyhumanizm”.
Autokomentarze i wypowiedzi programowe autorów i zarazem teoretyków powieści
to jednak inna kwestia niż możliwość rzeczywistego wyrugowania kategorii
podmiotowych z pola literackiego przedstawienia – nawet w przypadku rzekomo
najbardziej obiektywnego „oka kamery”. Tę kategorię M. Fludernik
podporządkowuje ramie poznawczej „widzenia” jako modusu konstytuującego
świadomość w eksperymentalnych narracjach, wspominając właśnie powieści
autora *Żaluzji*. Zob. M. Fludernik *Towards a „Natural” Narratology*, s. 293, 317, 351.

³³ T. Różewicz *Pragnienie*, w: tegoż *Utwory zebrane. Proza*, t. 1, Wydawnictwo
Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 42-43.

³⁴ T. Borowski *Proszę państwa do gazu*, w: tegoż *Pożegnanie z Marią. Kamienny świat*,
PIW, Warszawa 1972, s. 73.

zbiorowości. Taką konstrukcję ma na przykład opowiadanie Jana Józefa Szczepańskiego *Gdzie nów zachodzi* (1973), którego zbiorowym bohaterem jest oddział partyzancki AK.

Zaprezentowane przeze mnie narracyjne modele intersubiektywności sytuują się niejako „w poprzek” ustalonych podziałów na typy i odmiany narracji (na przykład wszechwiedzącą, autorską, personalną, pierwszoosobową czy trzecioosobową, obiektywną i subiektywizowaną). Wykładniki te historycznie wiążą się ze zmianami wyobrażeń na temat tego, czym jest subiektywność i jakie są jej ponadindywidualnie podzielane wyznaczniki. Historycznoliteracka ewolucja przedstawień wglądu w cudze doświadczenie polegała na stopniowym przejściu od intersubiektywności myśli (gdy narrator dysponował dostępem do nich), przez intersubiektywność mowy wewnętrznej (gdy zbliżał się najbardziej do jednostkowej perspektywy odczuwającego i mówiącego bohatera), do bardziej elementarnej intersubiektywności doświadczeń cielesnych i psychofizycznych (gdy narrator opiera się na obserwacji ucieleśnionego umysłu). Wyjście poza tradycyjne konwencje reprezentacji świadomości pozwala wskazać wątki, które mają fundamentalne znaczenie dla nowoczesnych studiów nad narracją: naświetla ono związek narracji z trybem pracy naszego umysłu, wskazuje, jakie cele poznawcze spełnia narracja (na innej płaszczyźnie – fikcja literacka).

Abstract

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

Narrative Models of Intersubjectivity

The article discusses the relation between literary narrative, its poetics, and intersubjectivity. Intersubjectivity as a cognitive tool compensates for the singularity of our individual cognitive perspective. I offer an overview of narrative models of accessing the fictional character's mind, and I point out their narrative markers. My focus is on those forms of narrative that are not usually associated with literary representation of consciousness (literary behaviourism). Using the concept of intersubjectivity, it is possible to analyse many more aspects of the working human mind than it was within traditional narratological studies.

Piotr SOBOLCZYK

Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs. *Poietyka*?

Kognitywizm w językoznawstwie można uznać za rewolucyjną zmianę paradygmatu – na tle językoznawstwa strukturalnego oraz generatywistycznego. Czy podobną rewolucję, rozumianą jako zmianę paradygmatu w sensie Kuhnowskim¹, da się przeprowadzić w obrębie poetyki? Czy da się analogicznie podstawić „poetykę kognitywną” w miejsce poetyki strukturalnej bądź generatywnej, by mówić o rewolucji? A może samo pojmowanie „poetyki” jako dyscypliny wyklucza zmiany paradygmatu²? Może rewolucyjny byłby akcent na człon „kognitywna”, nie zaś – „poetyka”?

Jedną z kluczowych figur, jakie w myśleniu literaturoznawczym na długo zainstalował strukturalizm, okazało się ściśle połączenie poetyki z językoznawstwem, ustanowione, rzecz jasna, za sprawą Jakobsona³. Związek ten tak dalece wrósł w świadomość potoczną literaturoznawców, tak się „sprototypizował” (mówiąc językiem kognitywistów), że trudno inaczej myśleć o poetyce jako dyscy-

¹ T.S. Kuhn *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, postł. przeł. J. Nowotniak, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

² Por. R. Seamon *Poetics against Itself. On the Self-Destruction of Modern Scientific Criticism*, „Publications of Modern Literary Association” 1989 no 3, s. 294-305.

³ Myślę oczywiście o fundamentalnej rozprawie: R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

plinie – i dlatego także trudno dokonać metodologicznej rewolucji. Zostawiam w tej chwili na boku tradycję stylistyki neoidealistycznej Spitzera i Vosslera⁴, łączącej badania językowe z myśleniem hermeneutycznym, a dającej się uznać za swoistą „poetykę” – mogłaby ona stanowić żywą tradycję dla nowoczesnej poetyki kognitywnej, tym bardziej że odwoływała się do filozofii języka Wilhelma von Humboldta, którego językoznawcy kognitywni odczytywali i przepisywali na nowo. Jeżeli jednakże twórcy „poetyki kognitywnej” samo pojęcie „poetyka” wciąż traktowali w myśl hasła „w świetle językoznawstwa”, a więc w ramie myślenia strukturalistycznego, to zmieniali „tylko” przymiotnik, nie ramę – swą dyscyplinę postrzegali zatem „w świetle językoznawstwa kognitywnego”, nie zaś „strukturalistycznego”. W rozumieniu Kuhna nie jest to jednak zmiana paradygmatu, a „jedynie” zmiana w obrębie paradygmatu, rozszerzenie, ekstensja metonimiczna.

Tak w każdym razie zaprojektował „poetykę kognitywną” w swoim podręczniku – jedynym obecnie dostępnym po polsku – Peter Stockwell i to tę propozycję traktuję jako modelową, centralną, prototypową dla pojmowania projektu „poetyki kognitywnej”:

Poetyka kognitywna zapewnia nam środki do tego celu. Ma wymiar językoznawczy, dzięki czemu możemy precyzyjnie i szczegółowo analizować tekst pod względem stylu i rzemiosła literackiego. Proponuje sposoby systematycznego wyznaczania i opisu rozmaitych typów wiedzy i przekonań oraz podpowiada, jak łączyć te zagadnienia okoliczności i zastosowania z językiem literatury. Wskazuje też na ciągłość pomiędzy twórczym językiem literackim a językiem używanym twórczo w codziennym życiu. Krótko mówiąc, poetyka kognitywna traktuje kontekst poważnie. Rozpatruje go ponadto w szerokiej perspektywie obejmującej zarówno aspekty społeczne, jak i indywidualne.⁵

Stockwell swoje myślenie opiera na co najmniej kilku innych jeszcze metaforach formalistyczno-strukturalistycznych. Przede wszystkim zatem wyraźnie oddziela „teksty literackie” od tekstów „nieliterackich”, a za kryterium tego rozdziału przyjmuje „język literacki”, charakteryzujący się „dewiacyjnością” stylistyczną oraz „defamiliaryzacją tematu” – krótko mówiąc, jego specyfiką jest tu, jak u Jakobsona, „funkcja poetycka”, a zadaniem literatury okazuje się przełamywanie schematów percepcyjnych poprzez chwyt udziwnienia, jak u Szklowskiego. Następnie – choć Stockwell wyraźnie akcentuje konieczność uwzględniania czytelnika – gęsto rozsiane metafory zdradzają myślenie w kategoriach „tekst robi”, „tekst steruje”, „sam tekst podpowiada”: „omawiany tu przeze mnie model sugeruje, że

⁴ Por. L. Spitzer *Językoznawstwo a historia literatury*, przeł. M. Kaniowa, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1: *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970; tegoż *Czynnik indywidualny w zmianach językowych*, przeł. J. Frentzel, „Pamiętnik Literacki” 1957 z. 1.

⁵ P. Stockwell *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. nauk. E. Tabakowska, przeł. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2006, s. 6. Por. też s. 8.

warunki te są dyktowane przez sam tekst⁶. W świetle powyższego jasne jest, że rola czytelnika, którą tak akcentuje (jako kognitywistyczną *specialité de la maison*) uczony, dobrze odpowiada myśleniu polskiej szkoły komunikacionistycznej o „wirtualnym odbiorcy wpisanym” (Głowiński)⁷ lub o schemacie ról nadawczo-odbiorczych (Okopień-Sławińska)⁸, jakkolwiek Stockwell nawiązuje do Fisha, ale „wczesnego”, z okresu „stylistyki afektywnej” i *implied reader*⁹. W miejsce odbiorcy „modelowego”, „wirtualnego” czy „implikowanego” (a wszystkie te pojęcia wydają się zdeterminowane lękową ucieczką przed empiryzacją literaturoznawstwa) pojawia się zatem podobny czytelnik „prototypowy”; przy czym i tu nie jest Stockwell konsekwentny, raz za zjawisko najbardziej prototypowe uznając „czytelnika-badacza akademickiego”, innym razem – „zwykłego czytelnika”, „codziennego” (jak deklaruje, rewolucyjna rola „poetyki kognitywnej” polegać ma właśnie na integracji obu tych modeli lektury). Co więcej, Stockwell żywi przekonanie, że istnieje coś takiego jak „interpretacja właściwa” (w niedopowiedzeniu zdaje się żywić zaś przekonanie, że właśnie „poetyka kognitywna” pozwoli do tego czegoś doprowadzić). Tu właśnie przydałby się Fish, ale już z późniejszego okresu¹⁰. Podsumowując ten krótki i niepełny przegląd rozmaitych metafor poznawczych, sterujących myśleniem Stockwella, chciałbym zwrócić uwagę, że są one dalekie od – skądinąd deklarowanej w klasycznej, optymistycznej retoryce wstępującego paradygmatu¹¹ – rewolucyjności, a co więcej, w niejednym miejscu – jak mi się zdaje – wręcz nie-

⁶ Tamże, s. 192.

⁷ M. Głowiński *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: tegoż *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.

⁸ A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków 1998.

⁹ E. Freund *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, Methuen, London–New York 1987, s. 90–111.

¹⁰ S. Fish *Professional correctness. Literary studies and political change*, Clarendon Press, Oxford 1995.

¹¹ Por.: „Z biegiem czasu niektóre nakreślone tu zagadnienia przekształca się w ważne obszary poszukiwań, inne zaś będą wydawały się mniej istotne. Oto wytyczam nowe terytorium, szkicuję prowizoryczną mapę dla przyszłych odkrywców. W mojej opinii poetyka kognitywna może sprawić, że literaturoznawstwo i instytucja literatury staną się bardziej dostępne, mocniej związane ze światem spoza murów uczelni. Poetyka kognitywna bada czytanie literatury, a oznacza demokratyzację literaturoznawstwa i nowe rozumienie literatury i czytania. [...] Książka, którą czytelnik trzyma w ręku, wprowadza w ten radosny, ufny świat” (P. Stockwell *Poetyka kognitywna*, s. 15). Brzmi to jak niezamierzony pastisz. Co więcej, zawiera myśli paradoksalne w swym idealizmie, gdzie bowiem, jak nie na uczelni, będą się zapoznawać „bardziej demokratyczni” czytelnicy literatury z wykresami sieci radialnych? Jak pogodzić „demokratyzację literaturoznawstwa” (i co to właściwie znaczy? czy to program polityczny?) z „poprawnością zawodową”? Czy „poetyka kognitywna” przerobi „zjadaczy chleba w anioły”, czy odwrotnie? Przypuszczam,

zgodne z filozoficznymi założeniami bądź implikacjami kognitywistycznego myślenia o języku i poznaniu.

Na marginesie pozwolę sobie wspomnieć krótko o problematycznym statusie dydaktycznym owego podręcznika, z uwzględnieniem kontekstu polskiego. Otóż, po pierwsze, w wielu miejscach – wbrew deklaracjom – „poetyka kognitywna” realizuje się tu głównie poprzez nazwanie rzeczy wcześniej znanych nowym określeniem. Oczywiście, nowa nazwa (jak zresztą poucza kognitywizm) niesie zmianę. Najczęściej w tym wypadku zmiana taka jest jednak raczej subtelna i ma charakter przesunięcia metonimicznego. Płynie z tego drugi wniosek – praktycznie nie ma możliwości uczyć (się i kogoś) „poetyki” jako takiej z tego podręcznika, a żeby nauczyć się „kognitywnej”, trzeba uprzednio przyswoić sobie „poetykę opisową” od Arystotelesa po strukturalizm. Poza wszystkim, jest to także argument przeciwko deklarowanej „rewolucyjności” projektu. Jest jeszcze i trzecia konsekwencja, która wydaje mi się szczególnie istotna w warunkach polskich: otóż, gdyby nawet znalazł się dydaktyk, pragnący uczyć „poetyki kognitywnej” w oparciu o tenże podręcznik, musiałby, oprócz doskonałej znajomości tradycji poetyki jako dyscypliny, świetnie poznać także samo językoznawstwo kognitywne (jest to warunek *sine qua non* także dla jego potencjalnych studentów), ponieważ podręcznik ten dość zdawkowo tłumaczy, a raczej hasłowo rzuca kolejne pojęcia, pozostawiając wokół nich wiele niejasności.

Zachowawczość, chwilami staroświeckość, chwilami zaś ogólnikowość przy wprowadzaniu tego, co mogłoby wydać się „nowe” w tym podręczniku, powoduje, że szereg możliwości, jakie kognitywizm wydaje się oferować także literaturoznawstwu (a sądzę, że i szerzej: kulturoznawstwu), nie zostaje dostrzeżony. Tymczasem to właśnie tym obszarom możliwości odpowiadałaby taka wizja – fuzja poetyki i kognitywizmu, która wydaje się dziś najbardziej atrakcyjna i która byłaby mi chyba najbliższa. Postaram się więc teraz pokrótce scharakteryzować te obszary, a tym samym – z grubsza naszkicować swoją (raczej lokalną i dyspersyjną niż holistyczną) wizję poetyki kognitywnej.

Zacznę od dwóch aspektów, z których mogą korzystać również niekognitywiści (zdeklarowani). Oba dotyczą tego, co uważam za jedno z dwóch kluczowych osiągnięć kognitywizmu obok teorii metafory, czyli – teorii prototypów. Otóż przede wszystkim teoria ta daje możliwość przeformułowania genologii, tradycyjnie pojmowanej jako siatka taksonomiczna ze sztywną kategoryzacją. „Prototypy gatunkowe”, a także „archetypy gatunkowe”, w myśl ustaleń kognitywistów byłyby zarówno stopniowalne (skalarne), jak i zdolne do tego, by łączyć się lub płynnie przechodzić z jednego w drugi, nie stając się – jak to bywa w tradycyjnej genologii – sztuczną tamą na płynnym *continuum* języka czy narracji. Obserwacji nawet pod

że możliwa jest odpowiedź „polityczna” – stanie się tak, gdy „poetyka kognitywna” zostanie wprowadzona do programów szkolnych przez ministerstwa edukacji, ale nie będzie to miało wiele wspólnego z mityczną „demokracją” rozumianą jako „wolny wybór”.

badawczym szkiełkiem podlegają bowiem wyłącznie ślady gatunkowe w *continuum* (to znaczy na przykład gatunki mowy w rozumieniu Bachtina, figury retoryczne, skrypty sytuacyjne jako gatunki itd.), które w procesie czytelniczym służą jako rodzaj „podpórek”, czy – jak podpowiada kognitywizm – „skryptów”, skracających bądź upraszczających (po)rozumienie, nie muszą zaś być identyfikowane jako obiekty posiadające klasy cech – to bowiem jest interesujące na „eksperskim” biegunie prototypu, czyli w kręgu badaczy, niejako „strażników-markerów” wyróżników gatunkowych, ale już w kategoryzacji w t ó r n e j (Arystotelesowskiej), to znaczy narzucanej językowi jako *expert theory*. Czytelnik tzw. nieeksperski dysponuje świadomością „uniwersaliów gatunkowych” czy też poczuciem znaczenia obszaru – jak rzekłby Balbus – „hermeneutyki form literackich”, tj. „przestrzeni hermeneutycznej jako pola odniesień genologicznych”¹², albo – powiedziałbym inaczej – „pamięci zachowań gatunkowych”¹³. Takie podejście do genologii uwolniłoby od sztywności i uproszczeń esencjalizmu. Obecnie bowiem genologia w dydaktyce polskiej funkcjonuje w sposób paradoksalny: z jednej strony zachodzi potrzeba uczenia młodych literaturoznawców wiedzy o gatunkach, z drugiej zaś – wielu wykładowców, prowadzących zajęcia z poetyki, jest już ukształtowanych przez myślenie poststrukturalne, odrzucające wiele spośród założeń konstytuujących dyskurs dostępnych prac genologicznych. Genologia kognitywna pozwala natomiast zachować się pragmatycznie: nie jest tak – powiadamy studentom – że gatunki istnieją niezależnie od tekstów literackich albo że tkwią gdzieś w ich istocie, nie jest też tak, że nierozpoznanie eksperckich kryteriów oznacza „odczytanie niewłaściwe”; cechy gatunkowe są pewnymi śladami pamięci językowej (i czytelniczej), które określa grupa ludzi, zwanych literaturoznawcami, umówiła się tak a tak nazywać i szeregować.

Druga kwestia wiąże się zarówno z prototypami, jak i (ponownie) z dydaktyką uniwersytecką, a mianowicie – z nauczaniem teorii Ingardena. Być może ryzykuję tu zyskaniem miana skandalisty, powątpiewając, czy teoria ta jest jeszcze pragmatycznie użyteczna w warsztacie polonistycznym, ale nie jestem chyba w swych rozterkach całkiem odosobniony¹⁴. Jak wspomniałem, obecnie wielu wykładowców sympatyzuje raczej z poststrukturalnymi koncepcjami języka, likwidującymi, ograniczającymi bądź dalece modyfikującymi klasycznie pojmowaną referencjal-

¹² S. Balbus „Zagłada gatunków”, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 165.

¹³ Szerzej swoje przemyślenia rozwijam w tekście *Dyskurs literaturoznawczy po strukturalizmie. W stronę poetyki i genologii kognitywnej (na przykładzie badań nad twórczością Mirona Białoszewskiego)*, „Tekstualia” 2008 nr 4.

¹⁴ Zastanawiano się nad tym już dawno, m.in. Jerzy Kmita czy Michał Głowiński. Por. M. Głowiński *O konkretyzacji*, w: *Dzieło wobec odbiorcy*, s. 91-92. Myślę, że w kształcie, który zarysowuję, w połączeniu z teorią prototypów, „schematyczność” Ingardenowska może mieć praktyczne zastosowanie w badaniach poetologiczno-interpretacyjnych.

ność, stabilne odniesienie przedmiotowe, w konsekwencji zaś problematyzujący – mi także pojęcie literackiej *mimesis* – a przecież na takich właśnie założeniach wstępnych oparta jest w znacznej mierze filozofia Ingardena. Tymczasem można by – jak mi się zdaje – stosunkowo bezboleśnie, a z praktycznym pożytkiem, rozwinąć obecne w Ingardenowskiej koncepcji wątki schematyczności dzieła literackiego (czy też nawet komunikacji w ogóle), miejsc niedookreślenia i konkretyzacji¹⁵, odnosząc je do teorii prototypów i skryptów sytuacyjnych (którą poniekąd Ingarden antycypował!), poddając ich implikacje pewnej reinterpretacji na gruncie innej filozofii języka.

Koncepcja prototypów pozwala na przykład uchwycić mechanizm powstawania drobnych różnic między poszczególnymi konkretyzacjami – ze względu bowiem na dynamiczny charakter kategoryzacji, a także za sprawą rozmycia granic między zbiorami, reprezentacje pojęciowe wypracowane przez różnych czytelników nigdy nie są identyczne, zarazem jednak na poziomie, by tak rzec, egzegezy ergocentrycznej wszyscy czytamy p r a w i e tak samo (cóż to bowiem za „konflikt interpretacji”, jeśli na schematyczne hasło „owoc”, ja widzę „banana”, a koleżanka „jabłko”¹⁶), gdyż należymy do tej samej wspólnoty językowej, czy też – należa-

¹⁵ R. Ingarden *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Znak, Kraków 2000. Zastanawia mnie obstawanie Ingardena przy twierdzeniu, że schematyczność jest właściwością dzieł literackich, skoro każda komunikacja oralna, na przykład plotka, anegdota, krótki dialog, również niezapisane, posiadają całe mnóstwo miejsc niedookreślenia (i tylko niektóre z nich wypełnia tzw. „konsytuacja” czy „deiksa” oraz „mowa ciała”). Sugerował to także Henryk Markiewicz, komentując Ingardena. Co więcej, ewolucja prozy modernistycznej i postmodernistycznej w pewnych odmianach doprowadziła do sporej redukcji warstwy wyglądu a rozrostu „schematyczności” (w rozumieniu Ingardena), krótko mówiąc, w stosunku do prozy XIX-wiecznej, która jest prototypowa dla Ingardena, nastąpiła redukcja opisowości. Por. stanowisko narratywizmu kognitywistycznego: M. Turner *The Literary Mind*, Oxford University Press, New York–Oxford 1996.

¹⁶ Ingarden w tym wypadku mówi o składnikach stałych i zmiennych w treści nazwy czy definicji, a także składnikach aktualnych i potencjalnych. Przykładem jest dla niego kwadrat (R. Ingarden *Szkice z filozofii literatury*, s. 50-51), którego stałą jest to, że musi być czworobokiem i równoległobokiem, zmienną natomiast długość boków. Jednak porozumiewając się, nie odwołujemy się w pierwszej kolejności do definicji słownikowych. Ingardena „składniki stałe” przypominają więc „jądro prototypu”, zaś „zmiennie” – „efekty skalarne”, z tą różnicą, że według kognitywistów „definicja słownikowa” przynależy do *expert theory*, a ta nie stoi w centrum efektu prototypowego, tylko przeciwnie, na odległym biegunie w skali prototypu. Także i to jest różnicą w filozofii języka między Ingardenem a kognitywistami, że polski filozof, idąc za tradycją, język traktował idealistycznie (choć zajmowanie się literaturą stanowiło poważne odstępstwo od ideałów na przykład Fregego), kognitywiści zaś przez swą fascynację cielesno-mentalnym doświadczeniem i przez nastawienie na językową potoczność pozostają „bliżej życia”. Stockwell w bibliografii odnotowuje Ingardena, ale korzysta wyłącznie z jego rozróżnienia „autonomiczne–heteronomiczne”.

łoby może rzecz – do jednej wspólnoty prototypów językowych. Innymi słowy, spory i kontrowersje interpretacyjne wynikają z odmiennych perspektyw egzocentrycznych, przy czym obecnie wydaje się – odmiennie niż to wygląda u Ingardena – że konkretyzacja nie jest aktem bezwzględnie koniecznym w lekturze, schematyczność bowiem umożliwia komunikację właśnie dzięki upraszczaniu i skracaniu odbioru, podobnie jak w zarysowanej wyżej teorii genologicznej; tzn. ważna część komunikacji dokonuje się na zasadzie abstrahującego od konkretnych właściwości uznania, że przedmiot jest „jakiś” (także Ingarden używał tego słowa), bez potrzeby specyfikowania „jaki”. Ponadto, nie oddzielałbym sztywno „konkretyzacji” od „dzieła”, jak to wyraźnie robi Ingarden¹⁷, gdyż takie radykalne rozróżnienie byłoby trudno utrzymać wobec argumentacji Fisha i konstruktywistów, zdaniem których nie mamy dostępu do tekstu niezinterpretowanego, „jako takiego” (oczywiście dla Ingardena „konkretyzacja” nie była jeszcze „Interpretacją” przez duże „I”, ale mam tu na myśli proces interpretacji jako rozumienia *sine qua non*, przez małe „i”).

Myślenie kognitywistyczne nie zgadza się z filozofią Ingardena także w tym miejscu, gdzie polski filozof sugeruje, iż gdyby dzieła literackie nie były skończone (a wie, że być muszą), to możliwy byłby „pełen obraz” świata przedstawionego. Takiemu przekonaniu, bliskiemu postawie hipotetycznego idealizmu, opartemu na utopii językowej („język może”)¹⁸, przeciwstawia się ujęcie kognitywne, w którym efekt prototypowy nie wynika z n i e d o m i a r u, lecz jest zasadniczą właściwością języka, jeśli nie „immanentną”, to „pragmatyczną”. *Notabene*, owe Ingardenowskie pojęcia schematyczności, wsparte przemyśleniami na temat prototypowej konceptualizacji, można by w jakiś sposób wykorzystać także w socjologicznym wariacie literaturoznawstwa, na przykład poprzez wyznaczanie map (i to „map” niekoniecznie w przenośnym tylko sensie, ale wręcz, jeśli wola, jako graficznego wykresu tzw. „sieci radialnej”¹⁹) bardziej schematycznych i silniej zindywidualizowanych profilowań w twórczości danego pisarza. Można by wówczas snuć rozważania nad tym, co w danym czasie wydawało się „oczywistością”, „stereotypem epistemicznym”, czymś, o czym nie trzeba mówić szczegółowo, bo „wszyscy wiedzą” (oraz – *per analogiam* – o tym, co konstruowano jako „nieoczywiste”, co wymagało „dopowiedzeń”, „zastrzeżeń” czy „objaśnień”, bo stanowiło „nowość”, „tabu” itd.). W ten sposób można by badać zmienne przestrzenie wiedzy potocznej, manifestujące się w tekstach kultury (w tym literatury). Ujmując rzecz od

¹⁷ Tamże, s. 71. M. Głowiński (*O konkretyzacji*, s. 93) trafnie zwrócił uwagę, że Ingarden ujmuje „konkretyzacje” jako p r z e d m i o t (powiedzielibyśmy: artefakt), nie proces. Wydaje się, że jest to kolejna różnica uwarunkowana przez dominujące w danych okresach filozofie interpretacji.

¹⁸ Por. R. Ingarden *Szkice z filozofii literatury*, s. 44, 48, 54-55.

¹⁹ D. Geeraerts, S. Grondelaers, R. Dirven, M. Verspoor *Co zawierają słowa. Leksykologia*, przeł. G. Szpila, w: *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2001, s. 53-59.

jeszcze innej strony – byłby to sposób na wykorzystanie inspiracji, płynących z Ingardena, w dyscyplinie zwanej „analizą dyskursu”²⁰, ale też narzędzie dla historyków tzw. „pamięci materialnej” czy „obyczajowości” badanej w duchu narratywizmu. Teorię prototypów (już bez Ingardena) można zresztą stosować w badaniu wszelkich form narracji²¹, osobiście udatnie zaś w badaniu narracji naukowych z perspektywy „obserwatora trzeciego stopnia”, jak to określa terminologia konstruktywistyczna. W ten sposób – i z korzyścią dla siebie – postąpiłem zresztą sam z narracjami literaturoznawczymi, łącząc w ich opisie kognitywizm z filozofią nauki Kuhna²².

Kolejna, i dużo dla mnie istotniejsza kwestia, to retoryka kognitywna. W niej właśnie dopatrywałbym się zasadniczego trzonu tej „poetyki”, choć nie miałbym też nic przeciwko samej „retoryce” w nazwie. Stockwell wspomina o „retoryce kognitywnej”, ale w znamienym kontekście: „Termin „retoryka kognitywna” był niedawno w użyciu, bo też poetyka kognitywna rzeczywiście obejmuje klasyczne trivium: retorykę, gramatykę i logikę”²³. Jest to więc tzw. „retoryka klasyczna”, Arystotelesowska. Skądinąd, co do programowych założeń, niezgodna z kognitywizmem, jak to dokładnie wywodził Lakoff²⁴. Myślę oczywiście o panretoryczności, retoryce nierozłącznie związanej z wszelkim zachowaniem językowym²⁵ (a należy tu uwzględnić także „mowę ciała” – czyż bowiem określone miny lub gesty nie są figurami retorycznymi, na przykład ironią, *dubitatio*, antytezą itd.? – oraz ikoniczność tekstu, która chociażby w „poezji konkretnej” czy graficznej często oznacza upodobnienie formy zapisu do jakiegoś oznaczanego przedmiotu, ale zarazem kieruje też naszą uwagę w stronę figur retorycznych). Kognitywizm, jak wiadomo, skupił się na dwóch tropach, metaforze i metonimii, traktując je jako

20 *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, przeł. G. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001; A. Duszak *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

21 M. Turner *The Literary Mind*, s. 12-25. Turner twierdzi, że podstawową figurą-gatunkiem narracji jest parabola. Za podstawową, pierwotną – *matrixalną*, chciałoby się rzec – formę paraboli-narracji uznaje, w myśl „znaczenia ucieleśnionego”, historie o narodzinach (tamże, s. 52-56).

22 Po szczegóły odsyłam do swojego tekstu *Prototypy w dyskursach literaturoznawczych*, w: *Observacja systemu i badania empiryczne. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora II*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczербuk, Oficyna Wydawnicza ATUT–Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2006.

23 P. Stockwell *Poetyka kognitywna*, s. 12.

24 G. Lakoff *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago–London 1987. Por. też J.R. Taylor *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2001.

25 M. Rusinek *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, zwł. s. 152-210.

podstawowe procesy myślowe²⁶. Projekt retoryki kognitywnej powinien zatem objąć badanie procesów poznawczych także w wypadku innych figur²⁷. Trudno byłoby bowiem zredukować ironię (trop skądinąd bardzo szczególny) do metafory (oczywiście, w ironii zachodzi przeniesienie z jednej domeny do innej, ale konsekwencje są całkowicie odmienne niż w wypadku transferu metaforycznego) czy metonimii; podobnej uwagi wymagałyby także kolejne przekształcenia – oksymoron, myślenie w kategoriach antytezy (które w głębszej warstwie ma zapewne wiele wspólnego z mechanizmem metonimii) oraz syntezy (mogącej stanowić jakąś pochodną oddziaływania mechanizmu metaforycznego), figura gradacji (opierająca się na przesunięciach metonimicznych oraz dyskontowaniu skalarności prototypu), hiperboli itd. (a zauważmy, że tytułem objaśnienia możemy za każdym razem jedynie formułować ogólne intuicje, które dopiero wymagałyby badawczej weryfikacji). Raymond Gibbs zarysował projekt takiej retoryki i nazwał go „poetyką umysłu”²⁸. Ale może dałoby się pójść jeszcze dalej, czerpiąc inspiracje z psychologii adaptacyjnej: Reuven Tsur formułuje myśl, że język powstał jako narzędzie adaptacyjne, a w związku z tym figury retoryczne stanowią specyficzne formy adaptacji²⁹. O ile dość łatwo można zrozumieć analogię pomiędzy fizjologiczną reakcją organizmu na stres, jaką

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

²⁷ Uważam, że dobrze ten projekt łączy się także z teorią Metatropów, za którą stoi następująca linia myślicieli: Vico, Kenneth Burke, Hayden White. 4 Metatropy to: Metafora, Metonimia, Synekdocha, Ironia. Por. K. Burke *Four Master Tropes*, w: *A Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives*, World Publication, Cleveland–New York 1962, s. 503–517; H. White *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000. Istotne byłoby jednak odróżnianie retoryki poziomu makro (Metatropów) od poziomu mikro (tropów).

²⁸ R.W. Gibbs Jr. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, England–New York, USA 1994. Zbieżne myśli zawarła także Maria Indyk w inspirującym szkicu *Badacz literatury wobec językoznawstwa kognitywnego*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 546–558.

²⁹ Myśl Tsur przybliży Joanna Ślósarska: „Zdaniem Tsur, poetyka kognitywna pojmuje środki literackie jako reprezentacje mechanizmów adaptacyjnych rozwijanych pierwotnie w celu przetrwania w środowisku fizycznym i społecznym, przekształcone ostatecznie w cele estetyczne. Istotą owych „językowych mechanizmów adaptacyjnych” jest stymulacja szybkich zmian mentalnych w systemie poznawczym człowieka, te zaś zmiany stanowią podstawę i gwarancję elastyczności procesów adaptacyjnych i utrzymywania informacji w stanie aktywnym na tyle, by stabilność (osiągnięty stabilny świat) nie prowadziła do stagnacji, z drugiej zaś strony, by nagle zmiana nie oznaczała całkowitego rozpadu uniwersum. Szczególną funkcję w stymulacji zmian mentalnych jako bazy dla mechanizmów adaptacyjnych przyznaje Tsur tekstowi poetyckiemu, który w sposób

jest na przykład jakanie się połączone z nerwowym wypatrywaniem zagrożenia i drogi ucieczki, a figurą chociażby *congeries*, o tyle kwestia „adaptacyjności oksymoronu” wymagałaby na pewno bardziej wnikliwych i szczegółowych badań. Oczywiście, nie oczekuję, że badania te przeprowadzą literaturoznawcy, czekałbym raczej na wyniki pracy językoznawców i psychologów poznawczych, które dopiero można by próbować aplikować do badania wypowiedzi literackich i użytkowych. Czy wnioski okazałyby się „ciekawe”, nie wiem, na pewno byłyby „inne” (mogłyby na przykład rzucić odmienne światło na procesy literackie, jak się bowiem zdaje, kwestią „literatura i adaptacja społeczna” zajmuje się obecnie wyłącznie literaturoznawstwo postmarksistowskie, ale w perspektywie „makro”, a nie „mikro”, poznawczej, biologicznej³⁰). Idąc jeszcze dalej – niewykluczone, że jakaś „neuroretoryka mózgu” (badająca np., które obszary mózgu aktywizują się przy kolejnych tropach) poszerzałaby także „pocziwe”, humanistyczne, *soft-science* interpretacje hermeneutyczne. Obecnie jednak ten kierunek rozważań potrąca chyba raczej o futurologię. Fantazując jednak dalej – być może pojawi się nowy projekt badań nad recepcją, powiązany z psychologią poznawczą, badająca zależności pomiędzy uczeniem się jako wytwarzaniem odruchów a powtarzaniem w myślach lub wyobrażaniem sobie pewnych słów (w myśl zasady, że to, co zostało wypowiedziane i przećwiczone w wyobraźni, pozwala łatwiej wykonać czynność fizyczną lub intelektualną)? Innymi słowy: literatura jako wielki podręcznik. Wyobraźmy sobie badanie stylu *Cierpień młodego Wetera*, które ujawni, jakie konstrukcje słowne i dlaczego mogły wywoływać u publiczności literackiej samobójstwa; wyobraźmy sobie badania, które wykażą na materiale figuralno-leksykalnym, dlaczego literatura socrealistyczna nie spowodowała, że traktory ostatecznie zdobyły wiosnę. A także badania nad nieświadomością pisarza, tworzącego dane układy słowne³¹. Ponadto tak określony program godziłby perspektywę tekstocentryczną i postulaty empirycznych badań nad recepcją³².

radikalny wymusza oscylację między koniecznością zachowania spójności fizyczno-społeczno-duchowego środowiska z jednej strony, a spójnością własnej struktury z drugiej strony” (też *Kognitywizm w badaniach literackich*, w: *Literatura, teoria, metodologia*, red. D. Ulicka, Wydawnictwa UW, Warszawa 2001, s. 441-442).

- ³⁰ Jest to jedną z konsekwencji myślenia noworetorycznego, w którym każdy dyskurs jest polityczny, a retoryka (analiza dyskursu) pozwala tę skrywaną nierzadko polityczność wydobyć. Por. P. Valesio *Rhetoric, Ideology, and Dialectic*, w: *Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1980, s. 61-144.
- ³¹ Ciekawe, że zbliża się to do ezoterycznych, na przykład kabalistycznych wyobrażeń o tekstach i ich mocy. Hiszpański prozaik José Carlos Somoza nawiązał ironicznie do tej wizji w powieści *Trzynasta dama*, gdzie niektóre, ściśle określone frazy poetów – tylko wybitnych! – mogą wywoływać potężne skutki magiczne.
- ³² Por. S.J. Schmidt *Konstruktywizm, teoria systemowa i literaturoznawstwo empiryczne. Kilka uwag na temat aktualnej debaty*, przeł. B. Wójcik w: *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 251-286.

I jeszcze ostatnia, ale kluczowa dla poetyki, kwestia, którą chciałbym rozumieć jako „poznawczą”. Poznawanie – czego lub kogo? Wspominałem o tekstocentrycznym nastawieniu Stockwella, raczej ukrytym niż deklarowanym, gdyż *explicite* postuluje on także skupienie się na czytelniku w procesie czytania: „Przedmiotem zainteresowania tej dyscypliny nie jest sam wytwór, czyli tekst literacki, ani sam czytelnik, ale bardziej naturalny proces lektury łączący oba te składniki”³³. I w innym miejscu: „Wiele zmian i «kryzysów» w literaturoznawstwie wiąże się z kłopotliwym pytaniem, w jakim stopniu rozważania nad literaturą powinny uwzględniać tekst, w jakim czytelnika, a w jakim historię”³⁴. Brakuje mi tu ogniwa „Autor”. Zanim jednak rozwinę ten wątek, chciałbym skupić się przez chwilę na wizji kognitywnych badań nad „czytelnikiem”. Otóż, jak wspominałem, Stockwell postrzega ową figurę jako „wpisaną”, „wirtualną”, „modelową”, „implikowaną”, więc nieempirycznie, choć nie zaprzecza indywidualnej pracy czytającego – zawsze warto „poznać samego siebie”, także czytającego. Poetyka, jaka byłaby mi bliska, również nie byłaby nastawiona na „wytwór”, tylko na „wytworzenie” (czytania), uważam jednak, że ciekawsze i poznawczo płodniejsze byłoby przeniesienie samopoznania co najmniej na poziom obserwatora drugiego stopnia, to znaczy obserwatora obserwującego swoje czytanie, „czytającego swoje czytanie”, a więc uświadamiającego sobie, jakie mechanizmy odbioru (na przykład metafory poznawcze) skłoniły go do sformułowania takich a nie innych wniosków w toku lektury. Byłoby to więc czytanie, stawiające w stan podejrzenia samo siebie. Jest to dla warsztatu świadomego badacza rzecz niezmiennie cenna. Nic nie stoi też na przeszkodzie, by metaliteraturoznawca, a więc badacz systemu literaturoznawstwa, przechodził na poziom obserwacji trzeciego stopnia³⁵, odwołując się do koncepcji prototypów i metafor poznawczych³⁶. Ale kluczowa kwestia, jaka zafrapowała mnie od pierwszego zetknięcia z kognitywizmem, to możliwość powrotu do autora oraz intencji, a więc zagadnień przez długi czas wygnanych z obszaru „rozsądnego uprawiania literaturoznawstwa”. Kognitywizm pozwala bowiem uchwycić pracę wyobraźni nie tylko analizując, jak autor zechciał skonstruować „scenę”, jak rozłożył akcenty, co ikonicznie w jego wypowiedzi jest pierwsze, więc może najistotniejsze, co przesunął do tła, czego nie dookreślił, z jakiej perspektywy mówi

³³ P. Stockwell *Poetyka kognitywna*, s. 2. Por. też s. 7-8.

³⁴ Tamże, s. 110.

³⁵ M. Fleischer *Obserwator trzeciego stopnia. O rozsądnym konstruktoryzmie*, przeł. D. Wączek, J. Barbacka, Wydawnictwo UW, Wrocław 2005, s. 118.

³⁶ Por. O. Jäkel *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przeł. M. Banaś, B. Drąg, Universitas, Kraków 2003; P. Sobolczyk *Prototypy w dyskursach...* A także nieodległe od kognitywizmu, choć bez wyraźnej deklaracji, badania Jeanne Fahnestock *Rhetorical Figures in Science*, New York–Oxford 1999.

itd.³⁷, ale również pozwala dotrzeć do zrębów światopoglądu twórcy poprzez wychwycenie metafor poznawczych (w postaci czystej lub twórczo przetworzonej), stanowiących skróty, stereotypy czy markery epistemiczne. Istotne jest na przykład, o których obszarach poznania dany pisarz mówi metaforą najbardziej zlekasykalizowaną, w których szuka drobnej, metonimicznej modyfikacji, nieznacznie rozszerzając prototyp, z czym w ogóle ma problem, a co wydaje się być u niego metaforą zmieniającą zastaną conceptualizację. W pierwszej chwili wydawać się może, iż taka wiedza najbardziej potrzebna jest tej części literaturoznawstwa, którą interesują tzw. ideologie, a więc głównie literaturologiom emancypacyjnym – studiom feministycznym, genderowym, *queerowym*, postkolonialnym, nad wyzwoleniem zwierząt³⁸. Wydaje się jednak, iż także dla literaturologii zainteresowanych stworzeniem „mapy umysłu pisarza”, rozumianej jako „wyobrażnia”, są to narzędzia przydatne. Przy czym nie chodziłoby tylko o narzędzia już wypracowane przez kognitywizm (powtórzę: prototypy, metafory i metonimie, konstrukcja sceny), ale także o retorykę kognitywną w postaci zarysowanej szkicowo powyżej. Taki projekt intencjonalności, dającej się zresztą połączyć z pragmatystycznym stanowiskiem Fisha, wydaje się odporny na zarzuty o „mglistości”, „przypisywaniu” czy „wmawianiu” czegoś, ponieważ posiada pewne kryteria weryfikacyjne. Nie twierdzę, że kiedykolwiek będziemy „wiedzieli na pewno”, co ktoś myśli i jaką miał intencję; zakładamy jednak, że jakaś, choćby wąska, „intersubiektywność” może nam być dostępna (a owo „inter” może być miejscem na „prototyp”). Rzecz w tym, że – jak wykazali pragmatyści – w komunikacjach tzw. potocznych, oralnych, niemal *z a w s z e* opieramy się na założeniu jakiejś domniemanej intencji, stosując strategię tzw. *mindreading* (*the literary mind*); uczestnicząc w wymianie zdań nie kierujemy się zasadą *what x means*, tylko *what do you mean by x*. Skoro więc kognitywizm ma być powrotem do myślenia ucieleśnionego jako najbardziej naturalnego dla człowieka, skoro poetyka kognitywna ma zbliżać czytanie potoczne i czytanie eksperckie – ale też pozwalać na wytyczanie linii oddzielających jedno od drugiego – to nie ma chyba powodu, by na użytek tej części komunikacji kulturowej, jaką stanowią teksty literackie, zawieszać nagle ważny odruch adaptacyjny, którym jest założenie, że ktoś o czymś myśli, kiedy chce nam coś zakomunikować, nawet jeśli nieraz mylnie oceniamy zawartość cudzego kontenera – głowy. Na koniec wreszcie, sądzę, że poetyka taka mogłaby z powodzeniem nawiązywać nie tylko do psychologii poznawczej i adaptacyjnej, ale także do psychologii społecznej, szczególnie zaś do teorii atrybucji, która z kognitywizmem nie jest sprzeczna, lecz komplementarna³⁹.

³⁷ Por. też artykuł M. Rembowskiej-Płuciennik *Teoria umysłu a teoria powieści (na przykładzie prozy modernistycznej)*, w druku.

³⁸ P. Valesio *Rhetoric, Ideology, and Dialectic*.

³⁹ Rozwijam ten wątek w rozprawie *Dyskursy literaturoznawcze a zasady psychologii społecznej*, w druku; por. też L. Pollard-Gott *Attribution theory and the novel*, „Poetics” 1993 no 21, s. 499-524.

Jeśli więc moja wizja narusza kryteria demarkacyjne, jakie dyscyplina „poetyka kognitywna” pragnęła sobie wyznaczyć⁴⁰, to proponowałbym delikatnie przeformułować (zgodnie z kognitywistycznym przekonaniem, że nawet lekka zmiana językowa pociąga za sobą zmianę myślową) „poetykę” na „poietykę”, czyli proces wytwarzania, zaś „kognitywną” na „kognicyjną”, a więc proces wytwarzania „poznania” (kognicji), „wiedzy” (jako) „komunikacji”⁴¹.

Abstract

Piotr SOBOLCZYK
Unaffiliated Researcher

Cognitive vs. Cognitional? Poetics vs. *Poietics*?

The author attempts to formulate a programme for a cognitive poetics not strictly contained within the limits of ‘poetics in terms of linguistics’ as proposed by structuralism. His critical reading of Peter Stockwell’s textbook results in a different view on a combination of cognitivism and poetics: the emphasis is put not on a product but on the process of production, in which the role of the author is taken into consideration; it is a concept of genre theory based on a theory of prototypes; Roman Ingarden’s concretisation theory is complemented with cognitive tools; cognitive rhetoric is discussed, as well as the broader question of combination of cognitive literary studies with cognitive and social psychology.

⁴⁰ Bliższy niż Stockwell byłby mi tu Reuven Tsur, który pisał: „During the past fifty years or so, the word cognition has changed its meaning. Originally, it distinguished the rational from the emotional and impulsive aspect of mental life. Now it is used to refer to all information-processing activities of the brain, ranging from the analysis of immediate stimuli to the organisation of subjective experience. In contemporary terminology, cognition includes such processes and phenomena as perception, memory, attention, problem-solving, language, thinking, and imagery. In the phrase Cognitive Poetics, the term is used in the latter sense” (tegoż *Aspects of Cognitive Poetics*, w: *Cognitive Stylistics – Language and Cognition in Text Analysis*, ed. E. Semino, J. Culpeper, Amsterdam 2002; cytuję za: <http://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html>).

⁴¹ Donald C. Bryant twierdzi, że funkcjonowało rozróżnienie *literary criticism* i *rhetorical criticism*, przy czym pierwsza dyscyplina badała, czym teksty „są”, a druga „co robią”, przy czym sam autor woli mówić o *rhetorical dimensions in criticism*. Mnie nazwa *rhetorical criticism* odpowiada, z tym zastrzeżeniem, że wolalbym, by badała „co autor robi przez wypowiedź/dyskurs”, tegoż *Rhetorical Dimensions in Criticism*, Baton Rouge 1973.

Roztrząsania i rozbior

Jak spostrzegawczy jest *beobachter*?
Metateoretyczne problemy literaturoznawcze
Międzyinstytutowego Koła Naukowego
Teoretyków Literatury *obserwator/beobachter*
jako przykład polskiego konstrukttywizmu

Postawione w tytule pytanie jest parafrazą problemu, jaki Joseph Mitterer podnosi w swojej rozprawie *Tamta strona filozofii*¹. Aneks do tej niewielkiej książeczki nosi tytuł *Jak radykalny jest konstrukttywizm?*². Jego teoria, rozwijana do tego miejsca w przywołanej przeze mnie książce, zasadza się na opozycji wobec dualizujących sposobów mówienia (tj. zakładających, że istnieje jakaś „tamta strona”, taka jak na przykład prawda), w miejsce których autor proponuje mówienie niedualizujące. Ma ono polegać na uświadomionej zgodzie na to, że postrzegamy obiekty rzeczywistości zawsze na zasadzie opisów, tj. że nigdy nie ukazują się nam jako przedmioty same w sobie i że wszelkie kontrowersje między postrzegającymi są właśnie kwestią różnicy opisów, a nie odmienności opinii czy tym bardziej błędnego/słusznego postrzegania natury tych obiektów. Ta teoria nie brzmi zbyt przekonująco³ ani nowatorsko, a jednocześnie trudno dociec, na czym ma polegać róż-

¹ J. Mitterer *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996.

² Tamże, s. 77.

³ Ewa Bińczyk, jakkolwiek wstrzymuje się od bezpośrednich ocen, zdaje się jednak uznawać Mitterera za twórcę względnie udanej próby stworzenia antyreferencjalnej

nica między założeniami Mitterera i krytykowanym przez niego konstruktywizmem. Nie zamierzam jednak przejmować teorii Mitterera czy założeń jego krytyki konstruktywizmu, chcę jedynie powtórzyć za nim pewne zasadnicze pytanie, jakie zadaje temu nurtowi badań. Otóż Mitterer podejmuje konstruktywistyczną retorykę, na ogół radykalnie zrywającą z całą dotychczasową filozofią, i w reakcji na nią zalicza teorię poznania Maturany (uznając go za reprezentatywnego przedstawiciela konstruktywizmu) do grupy jak najmniej w istocie radykalnych dualizujących sposobów mówienia. Na zadane pytanie odpowiada więc zdecydowanie: konstruktywizm nie jest wcale radykalny, a już na pewno nie radykalnie odmienny od realizmu⁴. Ujmując rzecz najzwyczajniej, argumentacja Mitterera opiera się na zarzucie, że Maturana podtrzymuje niby negowaną kategorię rzeczywistości, właśnie poprzez negację: twierdzenie, iż czegoś nie ma, musi zakładać istnienie pojęcia odnoszącego się do negowanego przedmiotu, a zatem poniekąd i przedmiotu samego w sobie (w ten sposób konstruktywizm służy Mittererowi jako kontrapunkt dla jego teorii niedualizującego sposobu mówienia).

Gdy zadaję podobne pytanie Międzyinstytutowemu Kołu Naukowemu Teoretyków Literatury *obserwator/beobachter*⁵, grupie studentów oraz pracowników Uniwersytetu Wrocławskiego (a raczej korpusowi tekstów, które stanowią zapis wielowątkowych zainteresowań owego Koła i jego sympatyków – dotychczas ukazały się trzy zbiory – tom I: *Metateoretyczne problemy literaturoznawcze*, tom II: *Obserwacja systemu i badania empiryczne* i tom III: *Anatomia dyskursu*⁶), to robię to w całkiem innym niż Mitterer celu. Bo jeżeli warto podjąć jego gest, owszem, zasadniczo krytyczny wobec konstruktywizmu, a jednak wyróżniający się pośród pozycji, z których zwykło się konstruktywizm atakować (jak na przykład w mocno już zbanalizowanej sprawie Sokala – zresztą jej wpływ na polski dyskurs badawczy został ciekawie opisany w drugim tomie *Metateoretycznych problemów*

koncepcji komunikacji (patrz E. Bińczyk *Josef Mitterer na tropie dualizujących technik argumentacji*, w: tejsze *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Universitas, Kraków 2007).

⁴ J. Mitterer *Tamta strona filozofii*, s. 106.

⁵ Tu i w dalszej części tekstu zachowuję ortografię nazwy stosowaną przez członków Koła (zarówno w publikacjach, jak i na stronie internetowej).

⁶ Szczegółowe adresy bibliograficzne to kolejno: *Metateoretyczne problemy literaturoznawcze. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2005; *Obserwacja systemu i badania empiryczne. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora II*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2006; *Anatomia dyskursu. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora III*, red. B. Balicki, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2008. Wszystkie pozycje zostały wydane przez Oficynę Wydawniczą „Atut” i Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe. W dalszej części tekstu odniesienia do każdego z tomów lokalizuję w tekście, podając w nawiasie numer tomu i strony.

literaturoznawczych przez Pawła Jarnickiego⁷), to dlatego, że chodzi w nim o pytanie, na czym polega odmienność konstrukttywizmu i czy stanowi on pełnoprawny *Gestalt switch* w badaniach naukowych. Jeśli więc gest ten podejmuję, to robię tak po to, żeby zastanowić się nad sposobem funkcjonowania tego nurtu, a nie by odmawiać prawa bytu temu w różnych postaciach zdomowionemu już w nauce stylowi badań. A że konstrukttywizm ma w nauce pozycję mocną, może nie jako osobna szkoła – choć udana działalność wrocławian z czasem z pewnością każe zrewidować to stwierdzenie – ale jako pewien styl badań właśnie, przy czym będę się upierał wbrew konkluzjom autorki pierwszego tekstu w całej serii⁸. Mam więc zamiar, by ująć rzecz w języku konstrukttywistycznym, pytać nie o to, czy m jest konstrukttywizm w polskich badaniach literackich, ale zastanowić się, jak konstrukttywizm funkcjonuje w polskich badaniach literackich.

Takie spojrzenie na polski konstrukttywizm to właściwie obserwacja drugiego stopnia, mówienie o konstrukttywizmie z punktu widzenia konstrukttywizmu (może więc raczej trzeciego stopnia⁹), czyli poniekąd dekonstrukcja konstrukttywizmu. A mimo wrogości Siegfrieda Schmidta do dekonstrukcjonistycznego stylu mówienia¹⁰, znaleźć można w tym wielowątkowym nurcie badań i taki, który wykazuje pewne zbieżności konstrukttywizmu i dekonstrukcji. Na przykład Niklas Luhmann, wskazując na pokrewieństwo konstrukttywistycznej koncepcji różnicy i Derridiańskiej różni, sprowadza obie do podstawowego zagadnienia: „Kto jest obserwowany, przez kogo i po co?”¹¹.

⁷ P. Jarnicki *Metafora i polityka. Dwa aspekty sprawy Sokala* (II, s. 135-159). Autor przypomina, że „[s]prawę Sokala można podzielić na dwa etapy. Pierwszy to psikus splatany redaktorom *Social Texts* i doniesienie o nim. Drugi to opublikowanie przez Sokala i Bricmonta książki, najpierw w 1997 roku we Francji (*Impostures Intellectuelles*), potem w 1998 roku w Wielkiej Brytanii (*Fashionable Nonsense*), recenzje powyższych i pozostałe «głosy w sprawie» Mówiąc o recepcji tej sprawy w Polsce, należy dodać etap trzeci, publikację książki pod tytułem *Modne bzdury*, jej polskie recenzje i nawiązania do niej” (II, s. 135-136). „Psikus” to opublikowanie tekstu brzmiącego jak *quasi*-konstrukttywistyczna rozprawa, czerpiąca z wielu naukowych, technicznych języków i metodologii, zdemaskowana potem przez autora jako dyletancki bełkot – co kompromitowało redaktorów pisma i dziedzinę, pod którą tekst się podszywał. *Modne bzdury* to polemika otwarcie wymierzona w nurty okołokonstrukttywistyczne.

⁸ D. Wączek *Literaturoznawstwo empiryczne – założenia i problemy* (I, s. 21-22).

⁹ „Obserwacja trzeciego stopnia to obserwowanie obserwacji drugiego stopnia, jak ta obserwuje obserwację stopnia pierwszego” (R. Schützeichel *Sinn als Grundbegriff bei Niklas Luhmann*, Campus Verlag, Frankfurt/M.–New York 2003, s. 53).

¹⁰ S.J. Schmidt *Od tekstu do systemu. Zarys konstrukttywistycznego (empirycznego) modelu nauki o literaturze*, przeł. P. Wolski, przekład przejrzał A. Skrendo, w: *Konstrukttywizm w badaniach literackich*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 201.

¹¹ N. Luhmann *Deconstruction as Second-Order Observing*, „New Literary History” 1993 no 24, p. 773.

Roztrząsania i rozbiory

Kto jest obserwowany,
przez kogo i po co

Figura tego pytania – a raczej trzech pytań – jest kłopotliwa. Pierwsze i trzecie wymagają dłuższego zastanowienia, zaś środkowe, z pozoru proste, nie pozwala na odpowiedź jednocześnie krótką i rzetelną. Nieoczywistość pytania środkowego polega na tym, że choć można by odpowiedzieć na nie: obserwuje *obserwator*, czyli wrocławskie Koło, to wówczas należałoby natychmiast dodać: nie tylko, bo także badacze zaproszeni z innych ośrodków naukowych. I nie będzie to uściślenie jedynie topografii wrocławskiego konstruktywizmu i jego okolic, bo różnica między wrocławianinami i niewrocławianinami przekłada się na różnicę w sposobie pojmowania i przyjmowania konstruktywizmu jako stylu badań. Do sprawy tej wrócę później; tymczasem postaram się dokonać operatywnego zawężenia wiązki informacji, przyjmując pomimo powyższych zastrzeżeń, że systemem dokonującym obserwacji jest właśnie ściśle Koło *beobachter*. Obserwacja ta dokonywana jest – jeśli przyjąć wspomniane uproszczenie – metodami empirycznymi w rozumieniu grupy LUMIS, czyli w spójny, konstruktywistyczny sposób. Zresztą spora część tekstów tworzy w ramach tej konstruktywistycznej całości pewne mikrocałości, widoczna jest bowiem ciągłość (i rozwój) zainteresowań poszczególnych badaczy. Emil Szczerbuk opisuje pograniczne formy nauki o literaturze w cyklu artykułów z trzech kolejnych tomów: „*Socjologizm*” – *historia pewnej inwektywy literaturoznawczej* (I), *Socjologia literatury jako dziedzina pogranicza. Antropologii literatury ku przestrodze* (II) i *Funkcje „antropologii literatury” w systemie literaturoznawstwa polskiego* (III), udowadniając, że o ile socjologia literatury, choć służyła polskiemu literaturoznawstwu za wspólną płaszczyznę komunikacyjną (I, s. 141), to jako odrębna dyscyplina, którą zresztą według autora nigdy nie była (II, s. 42), poniosła klęskę, o tyle antropologia literatury, różna od socjologii literatury mimo pewnych między nimi zbieżności, stała się wehikułem zmiany paradygmatu badań literackich (III, s. 34). Z kolei Katarzyna Majbroda w artykułach *Odejście od wielkiego paradygmatu. Krytyka feministyczna wobec strukturalizmu (I)* oraz *Odejście od wielkiego paradygmatu. Krytyka feministyczna wobec strukturalizmu (II)*, spoglądając na styl prowadzenia dyskursu feministycznego, przeciwstawia go androginicznemu strukturalizmowi, budując tym samym fundamentalną opozycję, na której opiera się sposób funkcjonowania takiego polskiego strukturalizmu, jaki wyłania się z kart *Meta teoretycznych problemów literaturoznawczych*. Ta spójna, acz różnorodna trylogia (a to nie koniec serii, bo w przygotowaniu jest czwarty i z pewnością nieostatni tom) zawiera też przypadki odwrotne, tzn. teksty, które nie tyle budują cykl, ile raczej odsyłają do większych, zewnętrznych wobec *beobachtera* całości. Przykładem może być artykuł Bartłomieja Krupy *Opisać niewyobrażalne – problem prezentowania holocaustu w historiografii*, w którym badacz dokonuje rozróżnienia na scjentystyczny i niescjentystyczny sposób mówienia o Holokauście. Tekst ten jest integralną częścią książki *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa histo-*

rycznego¹². Ciekawe jest to, jak tekst zmienia swój status w zależności od miejsca publikacji: binarne rozróżnienie stylów mówienia o Holokauście na scjentyzm i antyscjentyzm jest koniecznym uporządkowaniem topografii dyskursu na użytek całej rozprawy (*Wspomnienia obozowe...*), gdy zaś zawiera się w artykule, tj. rozprawie samej w sobie, do tego umieszczonej w tomie konstruktywistycznym, wówczas można się zastanawiać, czy taka przestrzeń nie pozwala na uwzględnienie form pośrednich holokaustowego dyskursu – w Polsce mógłby reprezentować je Zimand, za granicą Steven Tötösy de Zepetneck, zajmujący się – choć nie zawsze w przekonujący sposób – literaturą Zagłady z punktu widzenia konstruktywisty.

Po tym pobieżnym i z konieczności pomijającym wiele bardzo interesujących wątków, wrywkowym przeglądzie tekstów członków i sympatyków Koła można odpowiedzieć wstępnie na pierwsze z trzech postawionych w tytule tej części rozważań pytań („kto jest obserwowany przez *beobachtera*?”): otóż obserwowane są pewne nurty nauk oraz to, jak tworzą one obiekt swoich badań. Bywają to bardzo różne nurty i formacje literaturoznawcze (poststrukturalizm, feminizm, antropologia literatury), jeden ich model pojawia się jednak najczęściej – strukturalizm.

Strukturalizm pod obserwacją

Otóż strukturalizm na poziomie deklaratywnym jest sprzymierzeńcem wrocławian. W *Przedmowie* do drugiego tomu Dominik Lewiński twierdzi, jakoby „konferencja potwierdziła, że na pytanie o to, co zostało nam ze strukturalizmu, najwłaściwszą odpowiedzią pozostaje: wszystko” (II, s. 11). W sposób najoczywistszy Lewiński nawiązuje do podobnej deklaracji Janusza Sławińskiego: „Dlatego na pytanie, co dziś z niego [strukturalizmu] pozostało – musimy odpowiedzieć: jak dotąd, pozostało w s z y s t k o, wbrew wszelkim wieściom, że odbył się już pogrzeb”¹³. Nieco dalej w tym samym tekście Sławiński pokazywał między innymi to, że ze strukturalizmu pozostało wiele także w pozornie grzebiącym go poststrukturalizmie. Niewykluczone zatem, że aluzja Lewińskiego ma drugie, poststrukturalistyczne dno. Można by więc przypuścić, że *Przedmowa* subtelnie przywołuje takie oto słowa Derridy: „Czym dekonstrukcja nie jest? Ależ wszystkim! Czym dekonstrukcja jest? Ależ niczym!”¹⁴, w ten podskórny sposób plotąc nić łączącą strukturalizm z konstruktywizmem za pośrednictwem poststrukturalizmu. Bo jeśli tłem (wcale nie chronologicznym!) dla z pozoru niewinnego zdania z *Meta-teoretycznych problemów literaturoznawczych* jest poststrukturalizm (a jest nim,

¹² B. Krupa *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków 2006.

¹³ J. Sławiński *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 11.

¹⁴ J. Derrida *List do japońskiego przyjaciela*, cyt. za: M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Kraków 2003, s. 121-122.

jeśli brać słowa Sławińskiego jako znak całości, a nie oderwany fragment), to od takiego tła echem wyraźnie odbija się fundamentalny tekst Schmidta, jednego z papieży konstruktywistycznej schizmy: *Od tekstu do systemu*¹⁵ (który w tytule projektuje właśnie to, czego można doczytać się w *Przedmowie* Lewińskiego: polemikę z poststrukturalizmem, a przynajmniej – to już Schmidt, nie Lewiński – jego wydaniem Barthes’owskim), nie wspominając już o tym, że i Derridiański *List* dotyczy przecież m.in. tego, że dekonstrukcji równie blisko do strukturalizmu, jak i poststrukturalizmu. Jeśli więc po tych splątanych niciach dojść do powikłanego układu hermeneutyka – analiza struktury – dekonstrukcja – badania empiryczne w wydaniu Schmidta, to zdanie Lewińskiego znaczy coś dokładnie odwrotnego niż to, co pozornie mówi. Strukturalizm jest bowiem aprobowanym przez konstruktywistów kontekstem ich badań; w odróżnieniu od cytowanego wcześniej Luhmanna, dla Schmidta¹⁶ dekonstrukcja, czyli istotne tło przywoływanego przez Lewińskiego artykułu Sławińskiego, to figura masturbacyjna¹⁷, wsobna i mało płodna. Zresztą nawet jeśli nie taka była intencja Lewińskiego (a żeby rozstrzygnąć, czy tak jest w rzeczywistości, trzeba by przyjąć niewiele wyjaśniający styl mówienia, jaki stał się reakcją Głowińskiego na *Strukturalistyczną wyobraźnię metateoretyczną*¹⁸), to taka intencja (jeśli użyć tego raczej obcego konstruktywizmowi pojęcia) wyłania się spomiędzy kart trzech tomów *Metateoretycznych problemów literaturoznawczych*. Dość więc powiedzieć: strukturalizm to opcja, wobec której wrocławscy konstruktywiści ustosunkowują się opozycyjnie. Dalszą część rozważań warto poświęcić zastanowieniu się nad tym, jak ta opozycja się rysuje w książkach *beobachtera*.

Jak strukturalistyczny jest konstruktywizm?

Strukturalizm w trzech tomach *Wiedzy z punktu widzenia obserwatora* – wraz z ową wcale nieoczywistą, jak będę dalej utrzymywał, deklaracją Lewińskiego – funkcjonuje na zasadzie negatywnego punktu odniesienia. Paweł Jarnicki w tekście *Intertekstualność – bardziej „ludzkie” więzi między tekstami* pisze wprost, że „w opo-

¹⁵ S.J. Schmidt *Od tekstu...*

¹⁶ Jak wynika z częstotliwości pojawiania się nazwisk w tekstach wrocławian Schmidta to jednak bliższy im teoretyczny punkt odniesienia – być może dlatego, że podstawą jego rozważań jest właśnie system literatury, a nie, jak w przypadku Luhmanna, społeczeństwa lub mediów.

¹⁷ J. Sławiński *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, s. 202. Niezupełnie tak samo w tej sprawie wypowiadał się Luhmann (np. we wspomnianym przeze mnie wcześniej tekście *Deconstruction as Second-Order Observing*), wrocławskim konstruktywistom wyraźnie bliższy jest jednak Schmidt niż zmarły w 1998 autor *Der Realität der Massenmedien*.

¹⁸ D. Lewiński *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*, Universitas, Kraków 2004.

zycji do strukturalizmu stoi [...] kognitywizm (który wyszedł zresztą tak, jak strukturalizm, z językoznawstwa) lub, jak kto woli, konstruktywizm” (I, s. 70).

Wzmiankowany już Emil Szczerbuk, pisząc o literaturoznawczym mylnym, uproszczonym sposobie pojmowania i tym samym używania socjologii (w artykule *Socjologia literatury jako dziedzina pogranicza*), ukazuje owe mylne użycia na przykładzie zastosowań terminologii socjologicznej przez strukturalistów (zarówno tak nietypowych, jak Sławiński, jak i marksizujących, jak Żółkiewski: na przykład II, s. 35). W ten sposób badacz dyskretnie przywołuje najczęstszy sposób dokonywanej przez konstruktywistów krytyki innych nurtów nauki, tj. wskazywanie braku ich terminologicznej precyzji. Do tego ostatniego stylu konstruktywistycznej polemiki otwarcie nawiązuje Michael Fleischer w puentującym ostatni zbiór artykułu *Rozpoznawalność cech „literackości” i „funkcji estetycznej” przez „kompetentnych odbiorców”*, rozpoczynając od zdystansowania się do przywoływanego aluzyjnie strukturalizmu w ów charakterystyczny dla konstruktywizmu sposób:

„Teksty literackie” charakteryzowane są w przeważającej większości koncepcji literaturoznawczych (których, jako że są powszechnie znane, nie trzeba tutaj szczegółowo wymieniać) za pomocą mniej lub bardziej precyzyjnie definiowanych cech, jak „literackość”, „funkcja estetyczna”, „uporządkowanie naddane” itp. (III, s. 277)

Przywołałem po jednym przykładzie z każdego tomu wyraźnie zaznaczającego się antystrukturalistycznego stanowiska *beobachtera* – a takich przykładów można by wymienić więcej. Trudno oprzeć się pokusie dociekania powodów takiego stanu rzeczy. Czy ten antystrukturalistyczny nurt stanowi naturalną retorykę rewolucji naukowych, wymagającą określenia wroga, budowania spójności poprzez określanie się wobec innej opcji (co charakterystyczne, najbardziej wytrwały chyba obrońca strukturalizmu podobnie pisał swego czasu i o tym nurcie badań nad językiem i literaturą: „Strukturalizm – jak każdy «izm» – wyrósł w polemice z doktrynami konkurencyjnymi”¹⁹)? Czy też jest to naturalna postawa w sytuacji, w której literaturoznawstwo, szczególnie w klasycznych dziedzinach filologicznych, takich jak na przykład poetyka, operuje wciąż w ramach terminologii strukturalistycznej? To jednak znów pytania, które konstruktywistę nieszczególnie interesują. Zapytajmy więc raczej o to, jak opozycja strukturalizm – konstruktywizm rysuje się w trzech tomach *beobachtera*. Z podanych przykładów wynika, że opozycja ta dotyczy przede wszystkim terminologii (poza pryncypiami, takimi jak na przykład kategoria interpretacji, przez konstruktywistów uznawana za działalność nienaukową; kontrowersje wokół interpretacji to jednak kwestia sporna w sposób tak zasadniczy, że trudno uznać ją za różnicę konstytutywną i charakterystyczną wyłącznie dla opozycji strukturalizm – konstruktywizm). Poza tym trudno w ogóle znaleźć zasadnicze różnice między tymi dwiema formacjami. Niklas Luhmann powtarza za Spencerem Brownem, że podstawą poznania jest „to draw a differen-

¹⁹ E. Balcerzan *I ty zostaniesz strukturalistą*, w: tegoż *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik – Badacz – Tłumacz – Pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 94.

Roztrząsania i rozbiory

ce” i swoje opisy systemów opiera na binarnych opozycjach, strukturalizm zaś wychodzi z założeń de Saussure’a, których zasadę, jak wiadomo, stanowi właśnie różnica. Samo przeniesienie nauk neurobiologicznych do konstruktywistycznej teorii poznania jako żywo przypomina zaadaptowanie zasad lingwistyki w literaturoznawstwie strukturalistycznym. To zresztą nienowa obserwacja i można ją podeprzeć już zdomowionymi rozpoznaniem. Andrzej Skrendo zauważył: „zasadnie można by bronić hipotezy, że polski strukturalizm [...] był w istocie konstruktywistyczny”²⁰, wskazując w ramach teorii recepcji literackiej na pokrewieństwo kategorii „krytyki” u Sławińskiego i „pośrednictwa” u Schmidta, a w *Tekstowym świecie* Ryszarda Nycza, choć nazwa „konstruktywizm” pojawia się rzadko, to zazwyczaj w akapitach, w których głównym (wcale nie negatywnym!) punktem odniesienia jest Janusz Sławiński²¹. Ale Sławiński to być może nie najlepszy przykład badacza strukturalistycznego, bo choć przyczynił się znacznie do rozwoju tego paradygmatu w polskiej nauce, to w stylu na tyle indywidualnym, że jego wypowiedzi poddają się interpretacji zarówno jako *quasi*-konstruktywistyczne, jak i należące do Pierwszego Polskiego Poststrukturalisty. Wspomnijmy więc inne poszlaki wskazujące na „konstruktywistycznych strukturalistów”: cóż innego niż poruszanie metateoretycznych problemów literaturoznawczych robi Michał Głowiński, gdy analizuje Kleinerowską monografię Słowackiego i jego styl metaforyzacji naukowej terminologii albo czy sprzecznościowa teoria literatury Balcerzana nie zbliża się (choć przyznać trzeba, że to raczej przygodne zbliżenie) do Luhmannowskiej opozycji określającej system literatury²²?

Obserwacja (ramion) gigantów

Fakt, że różnica między strukturalizmem i konstruktywizmem zasadza się na stosowanej w obu nurtach terminologii, wcale nie jest bląhy, bo przyjęty słownik określa przecież cele, jakie przy jego użyciu można osiągnąć. Tą okreśłą drogą dochodzimy więc do odpowiedzi na pytanie „po co [dokonuje się obserwacji]?”: otóż żeby zastąpić istniejący słownik innym. Zamiast komentować tę odpowiedź w stylu szkoły amsterdamskiej (a w Polsce w stylu zainicjowanym przez Andrzeja Zybertowicza, którego odlegle nawiązująca do konstruktywizmu praca²³ dążyła do wyjaśnienia wszystkiego poprzez kategorię władzy), czas zapytać: jak działa

²⁰ A. Skrendo Siegfried J. Schmidt. *Konstruktywizm i literaturoznawstwo*, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, s. 193-194.

²¹ R. Nycz *Tekstowy świat*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993, np. s. 89-90.

²² Patrz np. taki fragment: „Uniwersalnym wyróżnikiem literackości nie może zostać żadna konkretna, substancjalna właściwość tekstu. [...] Trzeba więc szukać kwalifikatora literackości gdzie indziej – w relacjach” (E. Balcerzan „*Sprzecznościowa*” koncepcja literackości, w: *Sporne i bezsporne problemy...*, s. 262).

²³ A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995.

i jakie cele wyznacza sobie ów empiryczny słownik? Otóż przede wszystkim rzuca się w oczy to, że obiektem badań wrocławian jest przede wszystkim dyskurs literaturoznawczy, nie literacki: na czterdzieści pięć tekstów zawartych w trzech omawianych tomach tylko dwa dotyczą tekstów literackich *sensu stricto*²⁴, reszta to omówienia omówień literatury. Perspektywa *beobachtera* to spojrzenie nie tyle – jak mawiał Newton – z ramion, ale w przeważającej mierze na ramiona gigantów (nieprzypadkowo nawiązując do pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Wojciecha Głowali²⁵, którego opieka nad trzema tomami *Wiedzy o literaturze...* jest wyraźna). To nie zarzut, bo w odróżnieniu od celów Franco Morettiego (który badając genezę gatunku powieści, posługuje się jedynie odczytaniem odczytów, sam nie sięgając do badanych tekstów²⁶), głównym, wynikającym z przyjętej metody zamiarem *beobachtera* nie jest badanie literatury, ale właśnie wiedzy o literaturze. Pojedyncze teksty przecież nic nie znaczą, a ich interpretacja to działalność artystyczna, dlatego może podlegać analizie jedynie na takich zasadach, na jakich bada się literaturę samą. W ten sposób uzyskujemy drugą odpowiedź na owo – zdawało by się – proste pytanie środkowe („kto obserwuje”): otóż obserwują konstruktywiści. Tylko pozornie jest to odpowiedź identyczna z ową wstępną, uproszczoną; po tym, co powiedzieliśmy dotąd, jest to odpowiedź w istocie inna, ponieważ pozwala rozstrzygnąć zasadniczą sprawę: jaki to konstruktywizm i jacy konstruktywiści. Nie mam na myśli ważnego skądinąd pytania o to, którą ze szkół konstruktywistycznych prezentują²⁷, ale o podstawowe rozróżnienie: czy jest to konstruktywizm epistemologiczny czy ontologiczny, tj. konstruktywistyczna postawa czy filozofia. Zauważa bowiem cytowany już badacz, że

konstruktywizm to – z jednej strony – pewne „stanowisko” metodologiczne, które rozprzestrzeniło się w wielu naukach, z drugiej zaś – samodzielny kierunek i to kierunek podzielony na wiele odmian. Konstruktywizm występuje zatem w ramach wielu dyskur-

24 A. Maroń *Wyobrażenia w Kronice Mistrza Wincentego Kadłubka. Próba analizy metodą kognitywistyczną* (II, s. 221-228), K. Więckowski *Struktura groteski w „Cyberiadzie” Stanisława Lema* (III, s. 81-96); nieco bliżej literatury niż inne teksty zbiorów znajduje się też analiza Piotra Sobolczyka (*Białoszewski jako konstrukt w dyskursie podręczników szkolnych* w III), ale wynika to raczej z tego, że komentarz podręcznikowy autor zestawia czasem z komentarzem alternatywnym, niż z zamiaru poddania analizie tekstów Białoszewskiego.

25 M. Juda-Mieloch *Na ramionach gigantów. Figura autorytetu w polskich współczesnych tekstach literaturoznawczych*, Universitas, Kraków 2008.

26 F. Moretti *Conjectures on World Literature*, w: *Debating World Literature*, ed. by Ch. Prendergast, Verso, London–New York 2005, s. 148-162.

27 Patrz np. O. Amsterdamska *Odmiany konstruktywizmu w socjologii nauki*, w: *Pogranicza epistemologii*, red. J. Niżnik, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1992, s. 136-154 oraz K. Rosner *Dwie odmiany konstruktywizmu*, w: *Byt i sens. Księga pamiątkowa VII Polskiego Zjazdu Filozoficznego w Szczecinie*, red. R. i I. Ziemiński, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2005.

Roztrząsania i rozbiory

sów (i właśnie wówczas należałoby mówić o „stanowisku konstruktywistycznym” [...]), a jednocześnie na wiele dyskursów się dzieli (jako odrębna filozofia).²⁸

Idzie w tym zresztą za Erazmem Kuźmą, który dziesięć lat wcześniej o podobnych sprawach pisał:

Można więc przyjąć kod teoretycznoliteracki pozytywistyczny, marksistowski, psychoanalityczny, hermeneutyczny [...]. Można grać rolę teoretyka pozytywistycznego, marksistowskiego i psychoanalitycznego, tak jak kelner Sartre’owski gra rolę kelnera, a wdowa Gombrowiczowska gra rolę płaczącej wdowy.²⁹

Gigantów obserwują więc konstruktywiści, którzy nie mogą dojść do innego punktu, niż krytyka strukturalizmu, bo *modus vivendi* wrocławskiego konstruktywizmu jest o tyle bezprecedensowy nawet wobec pamiętnej dyskusji wokół granic anarchizmu interpretacyjnego lub szczecińskiej antologii podstawowych konstruktywistycznych tekstów, o ile stanowi właśnie konsekwentne przyjęcie kodu, a nie odgrywanie konstruktywistycznej roli. W ten kod wpisana jest polemika z zastanym stylem badań (patrz Schmidta filipiki przeciw dekonstrukcji, interpretacji i innych „Masturbazionsfiguren”), stąd nic dziwnego, że mimo postulatu języka stanowiącego opis, a nie wartościowanie, analizy wrocławian muszą stawać w opozycji do strukturalizmu (to wobec strukturalizmu określa się feminizm w analizie Majbrody, to strukturalistyczna terminologia ukształtowała język i strukturę podręczników szkolnych, opisywanych przez Artura Maronia i Piotra Sobolczyka). Każdy kolejny tom *Wiedzy o literaturze z punktu widzenia obserwatora* przynosi, wraz z coraz większym wkładem wrocławian (w ostatnim tomie z udziałem najkonsekwentniejszego chyba w swym konstruktywizmie badacza w Polsce – Michaela Fleischera), intensyfikację tego stanu rzeczy. Ta obserwacja rzuca nowe światło na powracające pytanie „po co” wrocławscy konstruktywiści obserwują (przede wszystkim) strukturalistów? Pierwsza odpowiedź brzmiała: żeby zastąpić stary słownik nowym. Czy oznacza to również zastąpienie paradygmatu?

Spostrzegawczy *beobachter*

Otóż nie. Niezależnie od nieuchronności takiego, a nie innego stosunku konstruktywizmu do strukturalizmu, opozycja konstruktywizm – strukturalizm jest

²⁸ A. Skrendo *Tożsamość w perspektywie konstruktywizmu*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1/2, s. 67, s. 66-67. W tym miejscu autor cytatu umieszcza przypis, w którym dodaje, iż filozofia posiada ponadto swą historię i prekursorów, z drugiej zaś strony, „jak wielu innych filozofów współczesnych również konstruktywiści deklarują, że radykalnie zrywają z wielką tradycją europejskiej filozofii”; te deklaracje zerwania z dotychczasowym dorobkiem filozofii przywodzą na myśl postawę wrocławian wobec strukturalizmu.

²⁹ E. Kuźma *Perswazyjność wypowiedzi teoretycznoliterackiej*, w: tegoż *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Naukowe UŚ, Szczecin 1994, s. 177.

opozycją sztuczną. Rzekłbym nawet, że bardziej przekonująca byłaby opozycja przeciwstawiająca wspólnotę konstruktywistyczno-strukturalistyczną innym nurtom refleksji literaturoznawczej, czyli opozycja stawiająca metodę naprzeciw antymetodzie³⁰ (albo jeszcze inaczej: metodę egzogenną – podchodzącą do przedmiotu badań z własnym zestawem metodologicznym, metodzie endogennej, tj. czerpiącej instrumentarium z przedmiotu badań). Konstruktywizm stanowi podjęcie nurtu strukturalistycznego i jako taki, wbrew swojemu fundamentalizmowi, jest jednak pewnym stylem, systemicznym sposobem mówienia o (wiedzy o) literaturze, a nie całkiem odrębnym nurtem (czy dlatego nie został ujęty w podręczniku Burzyńskiej i Markowskiego?). W wydaniu wrocławskim jest to przy tym nurt bardzo spostrzegawczy, przynoszący ciekawe diagnozy współczesnego literaturoznawstwa, ale w pewnych obszarach będący sam dla siebie ślepą plamką. Odżegnywanie się od strukturalizmu, poza tym, że po pierwsze jest być może spuścizną Schmidrowskiej retoryki, a po drugie, że ma w sobie coś zgola nieempirycznego w konstruktywistycznym rozumieniu, jest gestem przebudowy statku na pełnym morzu. Ortodoksyjny konstruktywizm jako konsekwentnie uprawiana filozofia lub szkoła³¹ to oczywiście rzecz możliwa – tak jak możliwa jest grupa LUMIS z Instytutu w Siegen. Jednak gdy konsolidacja konstruktywistycznego ośrodka opiera się na opozycji wobec strukturalizmu, trudno mówić o filozofii, bo ta opierałaby się wówczas na sztucznym fundamencie, a trzeba mówić raczej o postawie. I właśnie z tego powodu, oczywiście poza specyfiką książki pokonferencyjnej, kolejne tomy, choć zdominowane przez wrocławian, „twardych” konstruktywistów, nie mogłyby składać się wyłącznie z ich tekstów.

Jak zatem spostrzegawczy jest *beobachter*? Wszystko zależy od tego, jak odpowiemy na Luhmannowskie pytanie „Kto jest obserwowany, przez kogo i po co?”. Jeśli uznać (w uproszczeniu), że w *Metateoretycznych problemach literaturoznawczych* badacze z różnych ośrodków dokonują obserwacji polskiego (i nie tylko) literaturoznawstwa, żeby przedstawić jego stan – wówczas odpowiedź musi brzmieć: *beobachter* jest nad wyraz spostrzegawczy, a jego spostrzeżenia zapowiadają wartościowy dla polskiej nauki nurt (a może ośrodek?) badań. Jeśli jednak odpowiedź brzmieć by miała: zwarta szkoła konstruktywistyczna obserwuje strukturalizm po to, by przerwać jego monopol na terminologię i styl badań literatury w Polsce –

³⁰ Antymetoda to oczywiście tylko pewna forma konceptualizacji stanowiska badawczego, a nie zasadniczy brak metody – język, którym się posługuje, nie daje możliwości opisania jakiegokolwiek stanowiska jako pozbawionego metody.

³¹ Recenzent *Metateoretycznych problemów literaturoznawczych* nie ma pewności co do istnienia wrocławskiej szkoły konstruktywistycznej, choć podejrzewa jej formowanie się („Czyżby więc jednak szkoła?”, *Z recenzji Wojciecha Solińskiego*, II, tylna okładka). Erazm Kuźma w roku 2006 pisał o polskim konstruktywizmie raczej jako o pewnym rozwijającym się stylu badawczym, choć posiadającym własne ośrodki: „w Polsce są dwa ośrodki naukowe rozwijające myśl konstruktywistyczną [...] Wrocław i Szczecin” (E. Kuźma *Konstruktywizm*, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, s. 10).

Roztrząsania i rozbiory

a takie wrażenia można odnieść, jak starałem się pokazać, z co radykalniejszych wypowiedzi wrocławian – wówczas odpowiedź nie jest tak oczywista. W takim bowiem układzie konstruktywizm nie widzi sam siebie, spada z piedestału obserwacji drugiego stopnia i staje się własną ślepą plamką. A raczej stałby się nią, gdyby nie dialog, podjęty przez Koło z przedstawicielami nieortodoksyjnych nurtów *quasi*-konstruktywistycznych, stając się tym samym spójnym stanowiskiem metodologicznym bardziej niż zupełnie odrębnym kierunkiem. W czym należy widzieć (rosnącą) siłę tego środowiska – stanowiska.

Paweł WOLSKI

Abstract

Paweł WOLSKI

University of Szczecin

How Perceptive is the ‘beobachter’? ‘Meta-Theoretical Literary Studies’ as an Example of Polish Constructivism

This review of three publications edited by the *obserwator/beobachter* Cross-Institutional Literary Theorists’ Research Circle, based at University of Wrocław, considers in how far these publications resulted from a coherent constructivist milieu’s activity (constructivism in Poland has so far been represented by incidental publications) and in how far they represent constructivism as a more general concept. This differentiation, though apparently insignificant, enables the author to describe how Polish constructivism functions among other trends in literary research. Moreover, he explains the Wrocław constructivists’ ambiguous attitude toward structuralism, which is described in the Circle’s publication as an undisguised opponent of constructivism. And yet, the author shows that it is hard not to think of structuralism as a genetic forerunner of constructivism (which carried on a systemic conception of literature).

Kognitywizm w poetyce i stylistyce¹

Podstawowy aksjomat kognitywizmu – *notabene*, przejęty od klasyka XX-wiecznej hermeneutyki, Hansa Georga Gadamera – przypomina prawdę o „językowym obrazie świata” (językowej konceptualizacji rzeczywistości). Obraz ten jest metaforyczny i w dużej mierze subiektywny, zależy bowiem od wolicjonalnych aktów mowy, u podstaw których leży wrodzona każdemu człowiekowi wrażliwość i intuicja poznawcza, a także polisemiczna istota języka jako narzędzia mowy i niewyczerpanego rezerwuaru znaczeń podlegających rozmaitym konotacjom w procesie komunikacji werbalnej. Przy indywidualnym i subiektywnym tworzeniu zmetaforyzowanej siatki pojęciowej istnieją jednak, jak dowodzą kognitywiści, pewne ogólne i obiektywne reguły tworzenia językowego ekwiwalentu rzeczywistości, potwierdzane na drodze intersubiektywnego dekodowania oraz interpretacji znaczeń zawartych na przykład w tekstach literackich, rozumianych jako specyficzne akty komunikacji językowej, w których dominuje funkcja estetyczna. Jak przypomina Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, „semantyka kognitywna próbuje ustalić procesy wspólne dla niektórych kodów kognitywnych, a poprzez takie próby dotrzeć do pełniejszej wiedzy o strukturach mentalnych człowieka, które stanowią podstawę postrzegania zmysłowego, myślenia, rozumienia i produkcji języka oraz innych systemów semiotycznych” (KPS, s. 16). Według Ronalda Langackera, kognitywizm wyjaśnia szczegółowo, w jaki sposób to, co jednostkowe, funkcjonuje społecznie. Pozwala ponadto opisać indywidualny styl literackiej wypowiedzi i odsłania mechanizmy językowe tworzące obrazowanie w literaturze (KPS, s. 48).

¹ Recenzja z: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Universitas, Kraków 2006. Cytaty i odniesienia lokalizuję w tekście po skrócie KPS.

Roztrząsania i rozbiory

O tym, w jakim stopniu znaczenie zastosowanych przez poetę słów, nawet z pozoru mało znaczących, wyznaczać może horyzont holistycznego rozumienia wielkiej metafory tekstu, obejmującej w szczególnych przypadkach nawet cały cykl wierszy, przypomniał ostatnio Marian Stala w recenzji poświęconej tomikowi wierszy Wisławy Szymborskiej *Tutaj* (2009). Na początku swego tekstu krytyk skonfrontował „zaimkowy” tytuł wzmiankowanego zbioru z wygenerowanym na podobnych zasadach tytułem tomu wierszy Czesława Miłosza *To* (2000):

Siła wspomnianych tytułów tkwi w niedopowiedzeniu (niedookreśleniu?), szeroko otwierającym przestrzeń interpretacji. Wiąże się ona także z zaszyfrowanym w słowie, konkretnym i niepowtarzalnym gestem poety, który kieruje uwagę czytelnika właśnie w tę, a nie żadną inną stronę – i w ten sposób porządkuje na chwilę (albo na zawsze) jego myśli i wyobraźnię.²

Wstępna refleksja Stali uzupełniona zostaje w dalszym toku wywodów o wykładnię znanego fresku Rafaela *Szkola Ateńska*, przedstawiającego dwa znaczące gesty wielkich filozofów – Platona i Arystotelesa – a zakończona refleksją dotyczącą istoty poetyckiego światopoglądu Szymborskiej: „Autor *Timajosa* mówi bez słów: prawda jest poza światem zjawisk; autor *Etyki nikomachejskiej* odpowiada: prawda jest w tym świecie. Łatwo zgadnąć, czyją rację wybrałaby autorka *Dzwukropka*”³.

Grażyna Habrajska i Joanna Ślósarska, redaktorki książki *Kognitywizm w poetyce i stylistyce* (2006), postawiły sobie ambitny cel zebrania i zaprezentowania w jednym tomie tekstów reprezentujących różne rodzaje współczesnego dyskursu humanistycznego i ukazujących, w jaki sposób lingwistyczna metoda kognitywna może być przydatna w badaniach teoretycznoliterackich przekładających się następnie na praktykę historycznoliteracką czy krytycznoliteracką (analizy i interpretacje wybranych utworów – zarówno prozatorskich jak i poetyckich). W *Słowie od redakcji* sprecyzowany został zakres poruszanej w tomie problematyki badawczej, obejmującej kluczowe dla kognitywizmu zagadnienia, takie jak: dynamika znaczenia poprzez analizę semantycznego *continuum* (zob. artykuł Barbary Lewandowskiej-Tomaszczyk *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania*), próba wyznaczenia granic metafory (Tomasz P. Krzeszowski *Czy istnieją niemożliwe metafory? – kilka uwag o ograniczeniach metaforyzacji*), zastosowanie metodologii kognitywnych do analizy i interpretacji tekstów (Iwona Nowakowska-Kempna *Słowo poetyckie w badaniach kognitywnych*, Agnieszka Będkowska-Kopczyk i Michał Kopczyk *Podmiot pisarski esejów Zbigniewa Herberta jako obserwator*, Barbara Greszczuk *Metafora konceptualna – na przykładach z polskiej poezji dwudziestowiecznej*, Ewa Ślawkowa *Styl francuskiego przekładu „Sonetów krymskich” – perspektywa kognitywna*, Ewa Biłas *Muzyka w poezji. Językowy obraz „muzyki” w ujęciu kognitywnym*, Natalia Lemann *Prototyp i profilowanie przedmiotu mentalnego w literaturze fantasy, na wybranych przykładach*, Aleksander Głowczewski *Komizm w komunikacji literackiej – rozważania*

² M. Stala *Piosenka o końcu świata*, „Tygodnik Powszechny” 2008 nr 5, s. 36.

³ Tamże.

w perspektywie kognitywistycznej) czy problematyka metaforycznej czasoprzestrzeni w światach przedstawionych badanych dzieł literackich (Agnieszka Libura *Przestrzenie mentalne w dyskursie poetyckim*, Dorota Korwin-Piotrowska *Czytanie tekstu – czytanie przestrzeni*).

W erudycyjnym artykule rozpoczynającym tom Barbara Lewandowska-Tomaszczyk dokonuje wieloaspektowego oglądu i prezentacji kognitywistycznej teorii stapiania, zwanej też teorią amalgamatów (*blending theory*) Fauconniera i Turnera, dowodząc, iż znaczenia stosowane w procesie komunikacji werbalnej przez użytkowników języka są raczej dynamicznie konstruowane niżli istnieją (jak chciał m.in. Chomsky) jako samodzielne wzorce semantyczne. Teoria stapiania będąc – jak pisze badaczka – niczym innym, jak „zbiorem operacji kognitywnych, których celem jest [...] odwzorowanie modeli mentalnych z jednych domen na inne (na przykład w klasycznej metaforze), dynamiczne przesunięcia modeli wyjściowych oraz łączenie w jedno (*stapianie*) tych wyjściowych częściowych modeli kognitywnych dla uzyskania nowej jakości” (KPS, s. 10), jest ostatecznie także „teorią integrowania informacji w sensie zbioru operacji mentalnych” (KPS, s. 30). Ogląd wzmiankowanej teorii prowadzi do wniosku, że warunkiem porozumienia między ludźmi w procesie komunikacji, naznaczonym dużym stopniem dynamicznie kształtowanego procesu metaforyzacji postrzeganej rzeczywistości, są uniwersalne procesy mentalne, w obręb których wchodzi zarówno podstawowe środki stylistyczne, takie jak metafora czy jej odmiana metonimia, ale także siatki pojęciowo-percepcyjne, odkryte już wcześniej przez klasyków filozofii świadomości (Kartezjusza, Spinozę, Kanta), na przykład prawa kategoryzacji czy schematy wyobrażeniowe, zakotwiczone w życiu człowieka i kształtowane od chwili narodzin.

Teoria Gilles’a Fauconniera, dotycząca „koncepcji dyskursu jako budowania siatki wzajemnie powiązanych przestrzeni mentalnych i zakładająca, że język jest jedynie powierzchowną manifestacją ukrytych, wysoce abstrakcyjnych konstrukcji kognitywnych” (KPS, s. 71) – stała się punktem wyjścia także dla rozważań Agnieszki Libury, badającej, na przykładzie dwóch wierszy Wisławy Szymborskiej *Pożegnanie widoku* i *Może to wszystko*, wymiary przestrzeni mentalnych we współczesnej poezji. Podobną kwestią, ujętą jednak od strony filozofii języka, zajmuje się w swoim artykule Tomasz K. Krzeszowski, który na pytanie „czy metafora jest jedynie figurą stylistyczną i ozdobnikiem językowym, czy też, przeciwnie, sięgającym w głąb ludzkiego umysłu narzędziem poznania” (KPS, s. 37), kategoryzując możliwe formy językowe, wyodrębnia trzy rodzaje pojęć, którym odpowiadają trzy rodzaje zbiorów: zbiory skończone (*finite*), czyli definicje; zbiory przeliczalne nieskończone (*denumerably infinite*), czyli ekspozycje; oraz zbiory nieprzeliczalne nieskończone (*nondenumerably infinite*), czyli opisy (KPS, s. 39). W dalszym ciągu wywodów badacz, polemizując z tezą Roberta Hartmana, który zakładał, iż „metafora [...] to zbiór predykatów używanych jako zmienna, która [...] może zastąpić każde inne słowo w danym języku – a nawet samą siebie, jako zwykłe słowo, a nie metaforę” (KPS, s. 40) – dochodzi do następującej konkluzji: po pierwsze, metafory są niemożliwe w zbiorze definicji; po drugie, metafory podlegają pew-

Roztrząsania i rozbiory

nym ograniczeniom w obrębie ekspozycji („Istnieje policzalna liczba możliwości, ale nieskończona liczba ich interpretacji”); oraz, po trzecie, metafory nie podlegają żadnym ograniczeniom w obrębie opisów, czyli pojęć jednostkowych (pod warunkiem jednak, że nie ulegną konwencjonalizacji i wtedy podlegają takim samym ograniczeniom, co pojęcia ze zbioru drugiego (ekspozycje) (KPS, s. 45).

Niezwykle inspirującym poznawczo uzupełnieniem wywodów teoretycznych z pierwszej części książki są artykuły, w których badacze (teoretycy i historycy literatury reprezentujący różne ośrodki akademickie w Polsce) przykładają aparaturę metodologii kognitywnej do żywej tkanki tekstów literackich. I tak Agnieszka Będkowska-Kopczyk i Michał Kopczyk, analizując wybrane eseje autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*, za przedmiot badań obrali sobie dwie zasadnicze kwestie: strategię, za pomocą której Zbigniew Herbert jako autor esejów konstruuje relacje zachodzące między wpisanym w tekst podmiotem pisarskim a unaocznionym w tekście światem, oraz ogląd procesu przekładu doświadczeń Herberta podróżnika na kod znaczeń kulturowych zrozumiałych dla wirtualnego odbiorcy jego tekstów eseistycznych (KPS, s. 59). Końcowe wnioski płynące z drobiazgowej wiwisekcji wybranych utworów autora *Martwej natury z wędzidłem*, ukazują, iż konceptualizowany w jego esejach świat jawi się czytelnikowi jako struktura „kubistyczna”, oglądana (i doświadczana) z różnych punktów widzenia, będąca „wiązką różnych punktów widzenia”. Powoduje to, przekonują autorzy, że odbiorca tych tekstów doznaje w procesie lektury wrażenia „przestrzenności” i „wielowymiarowości” przedstawianej rzeczywistości.

Bardzo ciekawie prezentują się także wywody Doroty Korwin-Piotrowskiej, która z powodzeniem posłużyła się siatką pojęć kognitywistycznych przy analizie i interpretacji wiersza Czesława Miłosza *Turner* (z cyklu *W Yale*, z tomu *Dalsze okoliczności*). Wiersz ten – napisany przez poetę na początku lat 90. ubiegłego stulecia – łączący w sobie perspektywę oglądu świata dokonywanego przez co najmniej cztery podmioty poznające: wieśniaczkę (bohaterkę obrazu), malarza, poetę i postronnego obserwatora, krakowska badaczka interpretuje, stosując terminy wypracowane na gruncie kognitywistycznej „gramatyki przestrzeni”. Ostatecznie dochodzi do ciekawego wniosku, iż wiersz Miłosza można przedstawić jako obraz kilku mentalnych przestrzeni, „otwieranych” przez różne zachowania językowe i wchodzących ze sobą we wzajemny „dialog” (KPS, s. 89). Konkluzją płynącą z analizowanego wiersza jest teza, iż pojęcie językowej konceptualizacji (kluczowa kategoria metodologii kognitywistycznej) stało się pomostem łączącym różne dyskursy humanistycznego poznania świata, w tym poetykę (ze stylistyką) oraz „krytykę czytelniczego rezonansu” (KPS, s. 93).

Za równie inspirujące uznać można przemyślenia Barbary Grzeszczuk, która na wybranych przykładach wierszy polskich poetów XX wieku rozpatruje zjawisko metafory w jej współczesnym, kognitywnym ujęciu jako obrazu słownego wykreowanego przez zdanie lub szerszy kontekst (KPS, s. 97). Autorka, odwołując się m.in. do badań Paula Ricoeura – głównego, obok Hansa Georga Gadamera, przedstawiciela XX-wiecznej hermeneutyki – wykazuje na konkretnym materiale

tekstowym (utwory poetyckie Juliana Przybosa, Juliana Tuwima, Jana Lechonia), że metafora jest zjawiskiem złożonym, które musi być rozpatrywane jako wypadkowa i pochodna działań poznawczych (sposoby kategoryzowania rzeczywistości), twórczych (kreatywna językowa konceptualizacja świata) i intencjonalnych (de szyfracja metaforycznego obrazu rzeczywistości), zachodzących zawsze na pograniczu człowieczego *bios* i *logos* („Zasadą metafory konceptualnej jest wzajemne przenikanie się płaszczyzny percepcji zmysłowych z siatką konstrukcji mentalnych”, KPS, s. 107).

Nieco odmienną tematykę badań, ukierunkowaną na zagadnienia stylistyki (jako odmiany poetyki) w perspektywie gramatyki kognitywnej, zaproponowanej przez amerykańskiego badacza Ronalda Langackera i połączonej z teorią przekładu wypracowaną przez Elżbietę Tabakowską, prezentuje artykuł Ewy Sławkowej. Katowicka badaczka przygląda się uważnie francuskiemu tłumaczeniu cyklu *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, dokonanemu w 1992 roku przez Rogera Le-grasa, a w szczególności – korzystając z kategorii *sceny*, *obrazowania*, *figury* i *tła* wypracowanych przez językoznawców kognitywnych – dokonuje analizy porównawczej polskiej (wyjściowej) i francuskiej (wtórnej) wersji sonetu *Stepy Akermzańskie*. Sławkowa dochodzi do wniosku, iż skutek braku zasadniczego napięcia między figurą a tłem (które stanowi o istocie tekstu pierwotnego) w przekładzie „utwór Mickiewicza zostaje pozbawiony swego emocjonalno-subiektywnego waloru, w którego miejsce zostaje wprowadzona poetycka refleksja o charakterze bliższym racjonalnej i uniwersalistycznej kulturze francuskiej” (KPS, s. 120).

Tom zamykają trzy teksty: Ewy Biłas, Natalii Lemann oraz Aleksandra Głowczewskiego. Ich lektura pozwala stwierdzić, że kategorie wypracowane na gruncie metodologii kognitywnej umożliwiają prowadzenie płodnego poznawczo dyskursu, który obejmuje tak różnorodne elementy „tekstowego świata”, jak na przykład topika muzyczna w poezji (Biłas), umożliwiając zarazem spotkanie na podobnym fundamencie metodologicznym niezwykle popularnej w kulturze masowej XXI wieku kwestii profilowania świata przedstawionego w literaturze *fantasy* (Lemann) ze starą jak literacki świat kategorią komizmu, sięgającą do Horacjańskiej zasady *dulce et utile*, a rozpatrywaną w kontekście XX-wiecznej Bachtinowskiej teorii kar-nawalizacji literatury (Głowczewski).

Choć momentami lektura artykułów zamieszczonych w tomie *Kognitywizm w poetyce i stylistyce* budzi podejrzenia co do zasadności posługiwania się przez autorów nadmiarem metajęzykowego dyskursu, który zamiast rozjaśniać, przysłania omawiane zagadnienia, a stosowana procedura badawcza prowokuje do postawienia pytania o zakres zapożyczeń i płynność granic między proponowanym ujęciem a metodologiami wypracowanymi wcześniej na gruncie strukturalizmu, fenomenologii, francuskiej szkoły tematycznej, psychoanalizy czy hermeneutyki, to jednak prezentowaną książkę bezsprzecznie uznać należy za ciekawą i udany projekt naukowy o charakterze interdyscyplinarnym. Omawiana praca łączy bowiem w sobie najnowsze osiągnięcia badawcze z zakresu kilku wiodących dyscyplin hu-

Roztrząsania i rozbiory

manistycznych, takich jak epistemologia i filozofia języka, psycholingwistyka, teoria literatury (z poetyką i stylistyką), sztuka analizy i interpretacji dzieł literackich jako intersemiotycznych znaków kultury powstających w dynamicznie przebiegającym procesie konceptualizacji rzeczywistości jako „językowego obrazu świata”. Podsumowując, zbiór artykułów *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, przygotowany po redakcją Grażyny Habrajskiej i Joanny Ślósarskiej, należy uznać za pracę inspirującą i niewątpliwie poszerzającą wiedzę z zakresu współczesnej humanistyki.

Marek BERNACKI

Abstract

Marek BERNACKI
Jagiellonian University (Cracow)

Cognitivism in Poetics and Stylistics

Review: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce* [‘Cognitivism in Poetics and Stylistics’], ed. by Grażyna Habrajska, Joanna Ślósarska, Cracow 2006.

The collection of texts in the volume under review proves that the linguistic cognitive method is of use in literary theory that translates into literary-historical and literary-critical praxis. The book in question combines the most recent research achievements across several disciplines of the humanities – epistemology and philosophy of language; psycholinguistics; literary theory (incl. poetics and stylistics); the art of analysis and interpretation of literary works as inter-semiotic cultural signs emerging in a dynamic conceptualising process of reality as a ‘literary image of the world’.

Awangarda – niedokończony projekt

Każdy, kto podejmuje się opisu projektu modernistycznego – projektu otwartego i aporetycznego, scalonego przeciwieństwami – musi narzucić sobie jakiś metodologiczny rygor. Barbara Sienkiewicz obrała rygor tematyczny, podporządkowując swoje wywody dwóm nadrzędnym tematom. Pierwszym z nich są dzieje nowoczesnego podmiotu, podporządkowane zasadzie „wariacji, wybiegania do przodu i cofania się”¹. Słaby, rozszczepiony podmiot poezji Młodej Polski powraca w futuryzmie i nadrealizmie. Awangarda konstruktywistyczna demonstruje kreatywną moc podmiotu, ale też akcentuje jego tekstowy charakter, co z kolei wykorzysta sztuka postawangardowa (lingwizm i neolingwizm), dążąca do rozproszenia śladów podmiotowości w wolnej grze znaków. Drugim głównym tematem rozprawy staje się miasto, wykreowane w poezji awangardowej na utopijną przestrzeń, której sprawcza moc likwiduje śmierć i cierpienie, sprobлемatyzowane przez Żagarystów w kontekście katastrofizmu, wreszcie przewartościowane przez Różewicza w obrazie miasta-śmietnika.

Autorka *Poznawania i nazywania* czyta poezję nowoczesną – od poetów Młodej Polski po neolingwistów – niejako w dwóch płaszczyznach. Na płaszczyźnie horyzontalnej, historycznoliterackiej, jej namysł skupia się na budowaniu ciągłości, wyszukiwaniu „wątków ukrytych, znaczących zbieżności” (s. 7), analizowaniu cyklicznych nawrotów tendencji i tematów. To pozwala autorce tworzyć dalekie paralele, za sprawą których Miciński okazuje się prekursorem nadrealizmu, Tetmajer i Staff jawią się jako preegzystencjaliści, poezja lingwistyczna zapowiada filo-

¹ B. Sienkiewicz *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 11. Kolejne cytaty i odniesienia lokalizuję w tekście.

Roztrząsania i rozbiory

zoficzną dekonstrukcję, a futurysta decyduje o kształcie kultury masowej. Równocześnie, na płaszczyźnie wertykalnej, poszukuje w filozofii, w naukach społecznych i w nowoczesnej antropologii interpretacyjnych kontekstów, niekiedy oczywistych (zestawienie filozofii słowa Mirona Białoszewskiego z Husserlowską fenomenologią), innym razem zaskakujących (powiązanie „budowy organicznej” Peipera z „obrazem logicznym” Wittgensteina). Metoda ta ma rozliczne korzyści, wiąże się jednak z pewnymi niebezpieczeństwami. Z jednej strony wyszukiwanie ciągłości i śladów „długiego trwania” nowoczesności prowadzi do szybkich generalizacji i arbitralnego kreślenia linii łączących (futurysta jako wyzwolenie estetyczności i jego związki z kampem), z drugiej strony, kontekstowe interpretacje skłaniają do kontaminowania koncepcji myślowych, których nie sposób uzgodnić (Derrida i Taylor, Adorno i Welsch, Marquard i Baudrillard).

Na pierwszej płaszczyźnie autorka *Literackich „teorii widzenia”* akcentuje ciągłość, procesualność przekształceń estetycznych paradygmatów, poddaną prawu cyklicznych repetycji. Interesuje ją przede wszystkim związany z pojawieniem się proklamacji awangardowych zanik problematyki egzystencjalnej (kluczowej dla liryki Młodej Polski), zarzucenie sceptycyzmu poznawczego i ironii na rzecz radosnej afirmacji świata, optymizmu cywilizacyjnego i technicznego. Lata 30. przynoszą jednak załamanie się wiary w postęp, w teleologiczne ukierunkowanie historii, nawrót irracjonalizmu, fascynację przypadkiem i determinizmem (katastrofizmem). Tak proces ten zostaje opisany na poziomie historycznoliterackiego uogólnienia. Tymczasem pomieszczone w tomie analizy niejednokrotnie przeczą apriorycznym tezom i podważają wyjściowe założenia. Wszak poezję Micińskiego, jak dowodzi rozdział *Micińskiego sny – „ruiny tajemnicze”*, cechuje swoisty optymizm poznawczy: wiara, że można przejrzeć tajemnicę duszy, że można, podążając „królewską drogą snu”, osiągnąć rejony prawdziwej metafizyki. Sen, będący narzędziem od-poznania przez regresję, i wyobraźnia, pojmowana jako najistotniejsze narzędzie poznawcze, zapewniają poezji rangę rewelatorki Absolutu. Ten epistemologiczny optymizm obcy jest poezji awangardy, w której słowo zatracza swoje więzi z Logosem, gubi swój wymiar transcendentálny i objawia własną arbitralność; „znak językowy zamyka podmiot mówiący we własny systemat”². Optymizm cywilizacyjny awangardzystów okazuje się przeto rodzajem kompensacji, mającej wynagrodzić ułomność poznawczą literatury.

Opisane przez Barbarę Sienkiewicz opozycje: racjonalizmu i irracjonalizmu, afirmacji świata i negatywizmu, utopizmu cywilizacyjno-społecznego i katastrofizmu, optymizmu i pesymizmu poznawczego, przeświadczenia o mocnych ontycznych podstawach rzeczywistości bądź o jej tekstualnym charakterze (s. 11) – nie tworzą czytelnego wzoru. Cykliczną przemienność zastępuje równoczesność (np. futurysta łączy w sobie elementy irracjonalizmu i racjonalizmu, utopii cywiliza-

² M. Delaperrière *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 113.

cyjno-społecznej i katastrofizmu) i właśnie ta równoczesność jest źródłem autentycznych dramatów ideowych i artystycznych. Wszystkie wyżej wymienione antynomie wydają się pochodne względem podstawowej opozycji autonomii i zaangażowania. W istocie, jednym z podstawowych znamion nowoczesnej literatury jest rozdarcie między myśleniem utopijnym o zbawczej roli sztuki i zwątpieniem w jej zasadność. Przyjmując za Wolfgangiem Welschem opozycję sztuki czystej i sztuki modelującej życie społeczne, Barbara Sienkiewicz dostrzega wewnętrzną sprzeczność awangardowych programów poetyckich, które „formułują postulat «sztuki dla sztuki», autoteliczności poezji [...] i zarazem przyznają sztuce ważną rolę w modelowaniu życia społecznego” (s. 150-151). Problem w tym, że w cytowanych fragmentach wystąpień i manifestów trudno dostrzec deklaracje autonomii literatury i postulaty w duchu „l’art pour l’art”. Przypomnijmy: „Sztuka musi być jedynie i przede wszystkim ludzką, tj. dla ludzi, masową, demokratyczną i powszechną” (Bruno Jasieński). „Nowość celowej budowy poematu otuli dążenia do nowej organizacji pracy i stanie się jedwabiem szkarłatu na drodze do nowego społeczeństwa” (Peiper). „Nowa poezja tworzy nowe formy estetyki produkcji i wysiłku, zmienia się burżuazyjne, wyłącznie spożywcze pojmowanie piękna przyrody” (Przyboś). „Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństwo o lepsze formy bytu. [...] Artysta kieruje hodowlą ludzi” (Miłosz)³. Programy awangardy poetyckiej przynosiły niemal bez wyjątku projekty literatury społecznie zaangażowanej. Nie dostrzegam w nich ani „radykalnego uprzywilejowania bieguna estetycznego związanego z mocno postawioną tezą o autonomii sztuki” (s. 262), ani przekonania o „czysto językowym statusie rzeczywistości artystycznej” (s. 272-273).

Inna sprawa, że awangardowa poezja raczej nie spełniała programowych postulatów. W grę wchodziłaby przeto sprzeczność między deklaracją a postawą, między programem a praktyką poetycką. Na przykład katastrofizm, dochodzący do głosu w liryce żagarystów, znajduje swoje dopełnienie w postępowej ideologii, sformułowanej w ortodoksyjnie marksistowskim żargonie. Prowadzona na łamach pisma kampania krytyczna, wymierzona w arystokratyzm literatury i kultury, stanowiła punkt wyjścia do sformułowania programu społecznego sztuki awangardowej. Jak trafnie zauważył Marek Zaleski, „atak prowadzony był tym bardziej zaciekle, sądy wypowiedzane na sposób bardziej apodyktyczny, ich ironia bardziej gryząca, im częściej w krzywym lustrze, które odbijało karykaturalne sylwetki krytykowanych poetów, młodzi Wilnianie rozpoznawali także i swoje rysy”⁴. Innymi słowy, piętnowane przez żagarystów grzechy literatury autonomicznej – oderwanie od życia, kult czystej sztuki, słabość do metafizycznych uniesień, nieprzekładalnych na język społecznej *praxis* – powracały w ich własnej twórczości nasilały się w miarę dojrzewania poetyckich idiomów (wystarczy wspomnieć *casus* Miłosza i jego ewolucję od *Poematu o czasie zastygłym* do *Trzech zim*).

³ Cyt. za: S. Jaworski *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992, s. 187, 217, 228, 242-243.

⁴ M. Zaleski *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 88.

Roztrząsania i rozbiory

Teoria Welscha, apologety postmodernistycznego pluralizmu, ustanawia szczególną optykę. Aporia autonomii i zaangażowania, oparta na mocnej antynomii porządków estetycznego i społecznego, przemieszczona zostaje w rejony czystej estetyki. Autor *Naszej postmodernistycznej moderny* przeciwstawia „krótkowzrocznej idei *l'art pour l'art*” ideę zbawczej funkcji estetyczności, głoszącej, iż „świat powinien mieć estetyczne spełnienie”⁵. Opisuje procesy estetyzacji i odrealnienia świata społecznego, zastępowanie norm moralnych kompetencjami estetycznymi, wypieranie myślenia ukierunkowanego na praktykę przez postrzeganie kontemplatywne, genealogię tych procesów odnajduje zaś w nowoczesnej filozofii i teorii nauki, estetyzującej pojęcie prawdy (Nietzsche, Feyerabend, Rorty i inni)⁶. Takie przesunięcie akcentów maskuje jednak dramat awangardowych artystów, podejmujących próby znalezienia przejścia między sztuką i życiem, pogodzenia hermetyzmu z zaangażowaniem.

Peiper usiłował przeformułować społeczną rolę sztuki, która miała swoim kształtem artystycznym wspierać nowoczesne idee celowości, funkcjonalności i precyzji. Społeczny mandat jego hermetycznej poezji miały gwarantować stwierdzenia w rodzaju „mój rym jest socjalistyczny”, tudzież idee wpływu literatury na zbiorową podświadomość czy dwustopniowości sztuki („żywciele żywicieli”). Podobnie w przypadku futuryzmu – uznanie programu Jasieńskiego za prekampowe wyzwanie estetyczności, unieważniające etykę, legitymizujące zobojętnienie na wszystko, z wyjątkiem widowiskowych aspektów świata, nie pozwala się uzgodnić z fundamentalnym zaangażowaniem społecznym i politycznym. W perspektywie ustanowionej przez Welscha dochodzi do rozdzielenia utopii artystycznej i utopii społecznej. Tymczasem walcząca, awangardowa koncepcja sztuki łączyła w sobie oba te impulsy (warto pamiętać, że termin „awangarda” oznaczał przednią straż zarówno w sensie militarnym, jak i społecznym, ponadto wiązał się, choćby u Saint-Simona czy Fouriera, z utopijszym socjalizmem i anarchizmem).

Barbara Sienkiewicz nie zadaje pytania o ideologię – wzorem Welscha przypisuje modernizmowi estetyzację rzeczywistości, wirtualizację świata i tekstualizację podmiotu. Dlatego futuryzm, sprowadzony do rangi artystycznego ekscesu, okazuje się protoplastą rozlicznych form popularnej sztuki rozrywkowej:

Jakimś pogłosem futurystycznego radykalnego zmieszania sztuki i życia, przeto likwidacji jej autonomii, są *reality-shows* czy *body-art*. Można powiedzieć – futuryzm w istocie u m a s o w i ł s i ę. [...] Z drugiej strony zainicjowana przez futurystów symbioza sztuki awangardowej i a w a n g a r d y gospodarczo-politycznej trwa nadal, czego dowodzi coraz powszechniejszy zwyczaj organizowania koncertów, spektakli zamawianych przez banki, elitarne kluby, środowiska polityczne. Jeśli w tej perspektywie patrzymy na dokonania futurystów, to trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Jaussa, iż usiłowane przez awan-

⁵ W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 123.

⁶ Zob. W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 75-99.

gardyzm zniesienie sztuki przez praktykę życiową zakończyło się porażką. (s. 220)

Czy na tym miałyby polegać pyrrusowe zwycięstwo futuryzmu? Czy innowacyjność, zaprzęgnięta w tryby show-businessu, ciągle zasługuje na miano awangardy? Czy rzeczywiście zniesienie autonomii sztuki dokonuje się podczas firmowego bankietu lub podczas konwentu partii politycznej, któremu towarzyszy na przykład koncert muzyki popularnej?

Wielkim nieobecnym tej rozprawy wydaje się Peter Bürger, który w swojej kanonicznej *Teorii awangardy* rozważał zależność między protestem o charakterze (anty)artystycznym i rewolucyjnym (na ogół marksistowskim) postulatem praktyki. Postulat zredukowania izolacji sztuki wysokiej, zrównania jej z nie-sztuką, wiązał się z buntem przeciwko autonomicznemu statusowi sztuki, osiągającemu apogeum w estetyzmie. Wraz z pojawieniem się futuryzmu, dadaizmu i nadrealizmu społeczny podsystem sztuki wkracza w stadium samokrytyki, przy czym nie chodzi o krytykę minionych stylów, lecz o samą instytucję sztuki, rozwiniętą w społeczeństwie mieszczańskim. Instytucję tę współtworzą aparat służący tworzeniu i dystrybucji sztuki oraz wpływające na jej recepcję wyobrażenia. Awangardy projektują przeto zniesienie sztuki (w Hegłowskim sensie tego słowa), czyli przeprowadzenie jej do praktyki życiowej. Jej swoistość zasadza się właśnie na utopijności centralnego zamierzenia, skazanego na niepowodzenie w społeczeństwie mieszczańskim. Przy czym zmiana systemu polityczno-ekonomicznego na socjalistyczny czy komunistyczny również wiąże się z klęską awangardy, która traci rację bytu właśnie ze względu na stawiane sobie cele. Fiasko awangardowej utopii wiąże się, po pierwsze, z faktyczną recepcją dzieł: jeżeli w proteście awangardy widzimy już sztukę, zamierzona antysztuka zyskuje status dzieła autonomicznego. Po drugie dochodzi do fałszywego zniesienia dystansu między sztuką a życiem w ramach przemysłu kulturalnego. Jeżeli za jedyny wyznacznik awangardy uznamy innowacyjność, zniknie różnica między kubistyczną poezją a reklamą, między futurystycznym happeningiem a *reality shows*, a samo pojęcie „awangardy”, wydobyte z właściwego mu kontekstu historyczno-kulturowo-społecznego, okaże się dysfunkcjonalne.

Zdaniem Bürgera awangarda i neoawangarda to formacje spójne w teorii, ale sprzeczne w praktyce. Neoawangardy pozornie proklamują podobne hasła, wyrzekają się jednak myślenia utopijnego i rezygnują z postulatu sprowadzenia sztuki do praktyki życiowej: „Neoawangarda instytucjonalizuje awangardę jako sztukę, negując tym samym intencje pierwotnie awangardowe”⁷. Barbara Sienkiewicz opisuje neolingwizm jako zwieńczenie projektu awangardowego. Manifesty neolingwistów proklamują zanik oryginału, śmierć autora, uwolnienie tekstu, podatnego na wszelkie amplifikacje i modyfikacje. Ich wiersze, jak twierdzi autorka, osiągają absolutną autonomię, rezygnują z połączenia emancypacji estetyki z jej zbawczą rolą i niczego nie orzekają o świecie poza stwierdzaniem niemożliwości mówienia wprost.

⁷ P. Bürger *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 73.

Roztrząsania i rozbiory

Nie stawiają już czoła społecznym dyskursom, językowi propagandy czy masmediów, podejmując jedynie wyzwanie kultury informatycznej. Tym samym stają po stronie symulacji w sensie Baudrillardowskim, generując „rzeczywistość pozbawioną źródła i realności”. Jeżeli przyjmiemy tezę o uprzywilejowaniu czystej estetyki przez historyczną awangardę, neolingwizm zaiste może jawić się jako zwieńczenie tego projektu. Ale musielibyśmy również zgodzić się na specyficzną charakterystykę tego nurtu, zaproponowaną przez autorkę „Poznawania i nazywania”. Nie jest chyba przypadkiem, że Sienkiewicz czerpie przykłady niemal wyłącznie z (charakterystycznej, choć niewybitnej) poezji Agaty Nowosielskiej, sprowadzającej programowe idee do żonglerki słownej, obierającej sobie za temat nieodmiennie uwikłanie w język i niewyraźność tego, co pozawerbalne. Tymczasem strategia neolingwistów posiada swoje krytyczne ostrze, wymierzone w prawnie i ekonomicznie uwarunkowaną dystrybucję twórców słownych („Na słowa nie ma copyrightu”), w hegemonię kultury popularnej (Marcin Cecko), w tyranię *consensus omnium* (Jarosław Lipszyc jako autor *Mnemotechnik*). Praktyka neolingwistów zawiera też impuls utopijny (zrównanie sztuki ze społeczną *praxis*) i emancypacyjny (uwolnienie cyrkulacji tekstów kultury) – i tylko w tym sensie może jawić się jako zwieńczenie projektu awangardowego, nieuleczalnie utopijnego i rewolucyjnego, będącego, jak pisze Joanna Orska, „chorobową radykalizacją” modernizmu⁸.

Podwójna strategia łączenia fenomenów literackich w płaszczyźnie historycznoliterackiej i równoległej ich kontekstualizacji daje problematyczne rezultaty. Ciekawe, subtelne analizy często nie potwierdzają diagnoz i generalizacji, sformułowanych przy użyciu przemieszanych idiomów. Rozdział poświęcony poezji Przybosia nie wzmacnia centralnej tezy o racjonalizmie i optymizmie konstrukcjonistycznej awangardy. W poezji autora *Równania serca* metafora, konstytuując ruch, osłabia bowiem wartość słowa i destabilizuje świat, przez co praca budowniczego poematu i konstruktora wyobraźni obraca się we własne przeciwieństwo: konstrukcyjna wizja zmienia się w poetycką dekonstrukcję. Koncepcja Ważyka, łączącego inspiracje nadrealistyczne z konstruktywistycznymi i formułującego koncepcję pośrednią, polemiczną tak względem automatyzmu, jak i względem racjonalizmu, nie potwierdza tezy o naprzemienności racjonalizmu i irracjonalizmu. Ciekawą rekonstrukcję poglądów Flukowskiego, zwłaszcza zaś oryginalnych wątków krytyki cywilizacji i negacji finalizmu w historii, wieńczy analogia z... Rorty’em. Okazuje się nawet, że poezja Flukowskiego współbrzmi z neopragmatystyczną redefinicją prawdy, a nawet zapowiada „ponowoczesną krytykę nauki” (czy jego argumenty nie są bliższe arcynowoczesnemu sceptycyzmowi Duhema lub Kuhna?). Miasto w poezji Różewicza przebiera pozór „hiperrealności”, której przeciwstawiona zostaje realność brzydoty i niedoskonałości. Czy można zatem mówić o hiperrealności, czy raczej o zwykłym pozorze? W miarę rozwijania interpretacji, narzucona siatka pojęciowa ujawnia swoją dysfunkcjonalność. Różewicz, jak

⁸ J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004, s. 72.

Franczak Awangarda – niedokończony projekt

celnie wywodzi Sienkiewicz, uhistorycznia ludzkie poczucie wartości, ale nie same wartości, co pozwala mu zakwestionować ideę akumulacji oraz zbawczy mit kultury, nie odrzucając przeświadczenia o etycznej wartości sztuki. Wątpi w moc sądzenia o świecie i w adekwatność języka, nie wątpi jednak w m o c n e istnienie rzeczywistości oraz systemów wartości i nie byłby skłonny, wzorem francuskiego filozofa, stwierdzić, iż rzeczywistość jako taka nie istnieje, że mnożąc się poprzez reprezentacje, nabiera wirtualnego charakteru.

Nowoczesność, jak pisze Marshall Berman, to dysharmonia sfer, naprzemienne zastyganie i niszczenie, stabilizacja i transgresja, ład i anarchia. Podjęta przez modernistycznych artystów walka polega na równoczesnym zmaganiu się z tradycją i na poszukiwaniu nowego ładu. Poeta nowoczesny, rozdarty wewnętrznie, naprzemiennie rewolucjonista i konserwatysta, tworzy sztukę, w której „wszystko brzemiennie jest w swoje przeciwieństwo”⁹: sztukę racjonalną i irracjonalną zarazem, optymistyczną i katastroficzną, hermetyczną i zaangażowaną. Wydaje się, że antynomie i aporie modernizmu wymagają od badacza zaakceptowania niejednoznaczności i współistnienia wewnętrznie skonfliktowanych dążeń.

Jerzy FRANCZAK

Abstract

Jerzy FRANCZAK
Jagiellonian University (Cracow)

The Avant-Garde: An Unfinished Project

Review: Barbara Sienkiewicz, *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w Polskiej poezji modernistycznej* [‘Recognising and Naming: Reflecting on Civilisation and Epistemology in Polish Modernist Poetry’], Cracow 2007.

Barbara Sienkiewicz reconstructs the genealogy of contemporary Polish poetry by associating and identifying links between the remote phenomena of the ‘Young Poland’, futurism, the Cracow avant-garde, works by Różewicz, or neo-lingu(al)ism. The antinomic nature of twentieth-century lyric poetry shows in its cyclically recurring oppositions: rationalism vs. irrationalism; affirmation of the world vs. negativism; social and civilisation-related utopianism vs. catastrophism; cognitive optimism vs. pessimism; autonomy vs. involvement. However, any attempt at arranging these issues into a clear cyclic pattern implies a considerable risk. Modernity does not cease to represent itself as an aporiatic formation, one that is consolidated through oppositions or contradictions.

⁹ M. Berman „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2006.

Literatura, głupcze?

Wprawdzie Jarosław Płuciennik tłumaczy przy końcu swojej najnowszej książki¹, że jej tytuł zapożyczył – odchodząc nieco od ducha oryginału – od Stanleya Fisha, to jednak czytelnik kolejnych laboratoriów może odnieść wrażenie, że w swojej interpretacyjnej praktyce autor nie tylko modyfikuje sens Fishowsko-Clintonskiego zawołania, ale też radykalnie się od niego oddala. Powiem tak: czytelnik o zainteresowaniach teoretycznoliterackich, o ile kładzie nacisk na teoretyczno-, potraktuje tę pozycję jako bogatą, wielowątkową, inspirującą – choć, rzecz jasna, niewolną od pytań i wątpliwości – przygodę intelektualną; czytelnik, dla którego nadrzędny będzie człon -literackich, bardziej zdystansowany wobec rozbudowanych aparatów teoretycznych, może nie być przekonany, że sugerowana tytułem obietnica powrotu do literatury została w tej książce spełniona. I właśnie Fish pozwala wyjaśnić, na czym mogłoby się opierać to istotne zastrzeżenie.

Przypomnę – odwołuję się tutaj do innego niż Płuciennik tekstu, w którym pada sformułowanie „It’s the poetry, stupid!”² – że Fish oprotestował popularne dziś, głównie za sprawą kulturowej teorii literatury czy poetyki kulturowej, uznawanie tekstów literackich za wyraz politycznych, społecznych, ekonomicznych, religijnych, militarnych (i tak dalej) przekonań autora bądź światopoglądowej specyfiki czasów, w których żył. Lub inaczej: nie uważał, że takie postępowanie nie ma sensu, wprost przeciwnie, może być zarówno interesujące, jak i relewantne

¹ J. Płuciennik *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Universitas, Kraków 2009. Cytaty i odniesienia lokalizuję w tekście.

² S. Fish *Why Milton Matters; or, Against Historicism*, w: „Milton Studies” 2005 no 44 (2005), ed. by A.C. Labriola, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2005.

dla utworu literackiego, ale pod jednym warunkiem, który nie ma wiele wspólnego z jakimś estetycznym idealizmem – badacz nie może zapomnieć, że ma do czynienia przede wszystkim z tekstem literackim i że wybór literackiej formy (zamiast manifestu politycznego, filozoficznej dysertacji, eseju z zakresu nauk społecznych, kaznodziejskiej homilii...) pozostaje zasadniczo znaczący i doniosły:

Oto, co określam jako zabieranie się do rzeczy od drugiej strony. Jeśli tym, co się liczy, jest miejsce Milтона w historii myśli politycznej, to forma, którą przybierają jego polityczne refleksje będzie (co najwyżej) sprawą drugiego rzędu. Jeśli pomyślimy o Miltonie jako rywalu Thomasa Hobbesa, Johna Harringtona, Johna Locke’a, Johna Lilburne’a, Williama Prynne’a – a którą to rywalizację z dużym prawdopodobieństwem by przegrał – to fakt, że pisał on wierszem zostanie bez wątpienia dostrzeżony, ale nie zajmie centralnego miejsca, zaś historia konwencji poetyckich – łącznie z imperatywami tworzenia zakodowanymi w tych konwencjach i sensotwórczymi recepturami, jakich one dostarczają – stanie się wprawdzie tłem, by następnie, po chwili, zniknąć z zasięgu wzroku.³

Innymi słowy, Fish broni autonomii literatury, mimo że jest jak najdalej od literackiego esencjalizmu. Przestrzega przed wyciąganiem błędnych wniosków z dobrej przesłanki, mówiącej, że literatura nie jest uprzywilejowanym i absolutnie unikalnym dyskursem, jest natomiast historycznie usytuowana i wytworzona. Błędny wniosek jest następujący: można ją badać jak inne historycznie usytuowane i wytworzone dyskursy, bez oglądania się na różnice, jakie dzielą literaturę od politycznego pamfletu, katechizmu, encyklopedii, rozprawy naukowej. Stąd „It’s the poetry, stupid!” zyskuje pełniejszy sens przy bardziej dosłownym przekładzie: „To jest poezja [literatura], głupcze!” albo „Tu idzie o poezję [literaturę], głupcze!”. Zanim wyjaśnię, dlaczego moim zdaniem Jarosław Płuciennik zaczyna rozmijać się z Fishem, zatrzymam się w tym miejscu, bo to, co amerykański badacz określa mianem „dobrej przesłanki”, jest również punktem wyjścia polskiego literaturoznawcy.

A jest on następujący: powołaniem literatury jest jej uczestnictwo w społecznych interakcjach, w życiu publicznym i politycznym, w tym wszystkim, co w podtytule zbiera określenie *k u l t u r a l i t e r a c k a*. Ma być to jednak *n o w o c z e s n a* kultura literacka, a źródeł i wyznaczników owej nowoczesności doszukuje się Płuciennik w modernizującym projekcie oświecenia, przy czym to ostatnie pojęcie zostaje bądź to znacząco poszerzone (zwłaszcza o pragmatystyczny kontekst filozofii anglosaskiej), bądź to rozciągnięte w czasie (pierwiosnków swojego rozumienia oświecenia autor upatruje już w pewnych indywidualizujących wątkach renesansowych), bądź to zmodyfikowane (na przykład przez podkreślanie religijnych i metafizycznych aspektów myśli oświeceniowej, przez zastąpienie racjonalizmu racjonalnością). Zasadniczą artykulację nowoczesność uzyskała jednak w piśmach Immanuela Kanta, który zaczął od analizy suwerennego podmiotu – przy czym, jak podkreśla Płuciennik, sednem oświeceniowego pojęcia podmiotowości jest autonomiczność sądu (w tym uwalnianie się od uprzedzeń i przesądów), wol-

³ Tamże, s. 2.

Roztrząsania i rozbiory

ność sumienia i wolność słowa, będące dziś fundamentami nowoczesnej demokracji – by następnie pokazać, jak możliwe jest przejście od podmiotu do sfery intersubiektywnej, publicznej. Autonomiczności podmiotu nie przeczy fakt, że można wyjść ku perspektywie innego; Kant używa tu charakterystycznych metafor „przekraczania” albo „wychodzenia poza”. Intersubiektywność Kantowska zostaje wszakże scalona w totalizującą transcendentalność, najlepiej wyrażającą się w transcendentalnym sądzie smaku, za sprawą którego pojedyncze podmioty muszą reagować na bodźce estetyczne w sposób analogiczny. Płuciennik odcina się oczywiście od Kantowskiego transcendentalizmu i pozostaje przy skromniejszej intersubiektywności.

Można więc powiedzieć, że zwracając się ku oświeceniu, autor chce upiec dwie pieczenie na jednym ogniu: po pierwsze, podtrzymać, wbrew rozlicznym ujęciom holistycznym, koncepcję suwerennego podmiotu, który wszak nie pozostaje zostawiony sam sobie i może na różne sposoby wkraczać w sferę intersubiektywną; po drugie, pokazać sposoby włączania się literatury i podmiotów kultury literackiej w przestrzeń społeczną, zdialogizowaną, opartą na rządzących się demokratycznymi zasadami kooperacjach – społeczno-kulturowym odzwierciedleniem owych przemian jest dla Płuciennika oświeceniowy rozrost sfery publicznej pod postacią kawiarni czy nowoczesnej prasy.

Rezygnując z pojęć transcendentalizmu i obowiązku, jakie Kant wiązał z sądami estetycznymi, Płuciennik zmuszony jest wskazać inne, których potencjał intersubiektywny nie zniweczy kluczowej w tej koncepcji podmiotowości. Owe pojęcia, jeśli mają pozostawać w związku z projektem nowoczesności, powinny pochodzić z oświeceniowej filozofii i literatury, dlatego autor wyrusza na poszukiwanie zapomnianych źródeł oświecenia, jakimi są kategorie empatii, współczucia, wstawiania się w rolę innego, co było też u Kanta, ale w znacznej mierze występuje w religijnej literaturze oświecenia, a także w książkach, które Płuciennik uznaje za istotne antecedence nowoczesności (zwłaszcza *Psalterz Dawidów* Kochanowskiego, traktat *O wolność sumienia* Jana Crella, utwory Johna Milтона i Andrew Marvella). Wspomniane kategorie są istotnym wyznacznikiem nowoczesnej literatury, której jednym z celów jest, zdaniem Płuciennika, pokazywanie perspektywy słabych, odrzuconych, wypchniętych na margines. W tym punkcie autor zbliża się znacząco do perspektywy krytyki etycznej, nie będącej tu może nicią przewodnią, ale też pewnym źródłem cytatów i inspiracji (Booth, Nussbaum). W tym kontekście nie dziwi w każdym razie stwierdzenie, że

literatura w niedokończonym projekcie oświecenia [a zdaniem autora, zgadzającego się w tym względzie z Habermasem, powinien on zostać doprowadzony do końca] miała służyć emancypacji i umoralnieniu, polegającemu na spostrzeganiu siebie w relacji z innymi, na ujrzeniu siebie samego jako innego i innego jak siebie samego. (s. 45)

W tej właśnie chwili, jak się wydaje, otwiera się przestrzeń dla kluczowego dla Płuciennika kognitywizmu, który zgłasza, w dużej mierze uzasadnione, pretensje do opisu wyżej wymienionych pojęć, jawi się więc jako nieodzowne narzędzie ana-

lizej nowoczesnej kultury literackiej i nowoczesnej literatury. Już po tym krótkim opisie widać, że *Literatura, głupcze!* jest w pewnym stopniu zarówno kontynuacją, jak i rozwinięciem zagadnień stawianych w poprzednich książkach Płuciennika. Mam tu na myśli głównie takie pozycje, jak *Nowożytny indywidualizm a literatura* oraz *Literackie identyfikacje i oddźwięki*⁴. Zasadniczą nowością w omawianej tu książce byłby zwłaszcza postulat indywidualizmu metodologicznego (IM), wykraczającego wszakże poza klasyczny indywidualizm ku intersubiektywności, łączącego się z takimi kategoriami, jak kooperacja, ograniczona racjonalność, analityczność, pragmatyczność. Swoją koncepcję IM Płuciennik wyklada eksplicitnie w ostatnim, teoretycznym rozdziale, ale – mimo że książka składa się w dużej mierze z tekstów uprzednio już publikowanych – wszystkie wcześniejsze analizy są już przygotowaniem pod nią gruntu i bardziej niż zgrabnie prowadzą w jej stronę.

Ta teoretyczna propozycja ma na celu podniesienie rangi nowoczesnej podmiotowości, która – wraz z charakterystyczną dla siebie postawą solilokwialną (niektóre wyznaczniki: widzenie innego w sobie, wątplenie, sumienie, argumentowanie), wraz z typową dla siebie umiejętnością empatycznego wychodzenia poza granice własnej świadomości – powinna stać się zarówno punktem wyjścia w analizie literackiej, jak i swoistym, globalnym modelem funkcjonowania czy to akademii i uniwersytetów, czy nawet całej przestrzeni publicznej. W tym sensie propozycja Płuciennika jest nie tylko teoretycznoliteracka, jest również polityczna – do czego on sam się przyznaje, choć twierdzi, że zaangażowanie nie jest tu ani prawicowe, ani lewicowe. Przestrzeń publiczna, w której działają nowoczesne podmioty, to przestrzeń niewymuszonej debaty, będąca siecią interakcji opartych na wzajemnym zaufaniu, zobowiązaniach, argumentacyjnym „targowaniu się”, tj. równouprawnionych negocjacjach, mająca „moc kreacji więzi społecznych” i akceptująca „równouprawnienie podmiotów” (s. 63). Jeśli złożyć te określenia w całość, to wychodzi na jaw, że Płuciennik w znacznej mierze – inspiracja nie jest zresztą skrywana – kontynuuje wątki z teorii racjonalności komunikacyjnej Habermasa⁵. Co ciekawe, niejedną raz mającą tak funkcjonować kulturę Płuciennik

⁴ Zob. J. Płuciennik *Nowożytny indywidualizm a literatura. Wokół hipotez o kreacyjności Edwarda Younga*, Universitas, Kraków 2006; tegoż *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2002. Ponieważ jedną z figur, której intersubiektywny potencjał testuje autor, jest wzniosłość, do pewnego stopnia kontekstem są tu również jego poprzednie książki: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000 oraz *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2002.

⁵ Tu wątpliwość: Płuciennik w ogóle nie odnosi się do zasadniczej dla niemieckiego filozofa tezy, iż wszelka intersubiektywna koncepcja racjonalności poniesie porażkę, jeśli wyjdzie od pojedynczej subiektywności czy świadomości. Proponowana przez Płuciennika koncepcja podmiotowości nie daje się z tym przekonaniem uzgodnić. Zob. J. Habermas *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1, przeł. A. Kaniowski, PWN, Warszawa 1999, s. 629.

Roztrząsania i rozbiory

konceptualizuje przy użyciu metafor z obszaru wolnego rynku, raczej jednoznacznie traktowanego aprobatywnie, co m.in. po Bernardzie Madoffie (nie mylić z La-koffem!) budzi niejaki opór.

Teoria kognitywistyczna wprowadza zasadnicze modyfikacje tradycyjnego IM i pojęć z nim skorelowanych. Przede wszystkim, IM zostaje znacząco ograniczony (z korzyścią dla intersubiektywności) dzięki Lakoffa i Johnsona analizie metafor konceptualnych, które są „ucieleśnionymi schematami wyobrażeniowymi”, mają więc walor ponadjednostkowy. Aspekt cielesny metafory konceptualnej, powiązanie poznania z wyobraźnią i emocjami, to z kolei gorset nałożony na zbyt twardą postać racjonalności. Podobne wnioski wynikają z twierdzeń Herberta Simona o związkach racjonalności z empatią. Za Peterem Gärdenforsem, który nazywa intersubiektywnością zdolność do tworzenia reprezentacji stanów mentalnych innych ludzi, Płuciennik radzi, by połączyć intersubiektywność, kooperację i komunikację w IM kooperacyjny i z ograniczoną racjonalnością (imaginatywną i empatyczną, do tego – to zapożyczenie od Rorty’ego – rozumianą jako tolerancja), a następnie podnieść go do rangi metody w badaniach literackich, zwłaszcza w ramach kulturowej teorii literatury, tak jak została ona scharakteryzowana przez Ryszarda Nycza. Co więcej, tak rozumiany IM jest w zasadzie reprezentatywnym sposobem funkcjonowania w ramach instytucji publicznej, jaką jest uniwersytet czy akademia. W związku z tym IM nie może zostać zwolniony z obowiązku badawczego profesjonalizmu i musi być wsparty pojęciem analityczności, gwarantującym pewną rzetelność i bezstronność naukową. Wiele wskazuje na to, że utajonym zamierzeniem publikacji jest przedstawienie takiego paradygmatu badań, który pozwoliłby wyjść z praktyką czytania literatury poza wąskie ramy wydziałów i instytutów polonistycznych i ujawnić z całą mocą, jak literackie obrazowanie podmiotowości staje się modelem dla funkcjonowania całej sfery akademickiej, a nawet społecznej. Wobec tego każde publiczne pytanie o nowoczesną podmiotowość wiązałoby się z koniecznością powrotu do literatury jako miejsca, w którym podmiotowość ta zyskała swoją pełną artykulację.

Zdaje sobie sprawę, że ten krótki zarys nie wyczerpuje bogatej problematyki książki Jarosława Płuciennika. Może jednak poniższe pytania i wątpliwości poszerzą ten obraz. Można je uznać za rozważania solilokwialnego umysłu.

Przede wszystkim, książka nie tłumaczy w sposób satysfakcjonujący, jak postulowany IM ma się odróżniać od „konstruowania historii genialnych autorów” (s. 198), od ujęć psychoanalitycznych czy zwykłej biografistyki. Wydaje się, że prezentowane przez Płuciennika interpretacje tekstów, precyzyjnie obudowane historycznymi, filozoficznymi, religijnymi i politycznymi kontekstami, dałyby się włączyć w odpowiednio zmodyfikowaną wersję biografistyki, powiedzmy – sceptycznej względem jednej absolutnej prawdy. Zwłaszcza że często okazuje się, iż bez owych kontekstów procedury kognitywistycznej interpretacji byłyby nieskuteczne, a same teksty nie potrafiłyby wygenerować sensu, jakie związał z nimi interpretator. Oczywiście, wynika to po części z przejścia na stronę kulturowej teorii literatury, ale w tym samym momencie, zwłaszcza gdy Płuciennik uznaje Fi-

showską teorię wspólnot interpretacyjnych za istotną dla pojmowania IM, mamy raczej do czynienia z holizmem niż indywidualizmem.

Czytelnik, z braku dostatecznej eksplikacji, może również odczuwać niedosyt innego rodzaju. Czy IM dotyczy jedynie badania osobowości literackich, „tęgich poetów”, by przywołać kategorię Blooma? To pytanie staje się szczególnie istotne wówczas, gdy Płuciennik – a taka jest przecież klauzula książki – zwraca swój wzrok ku instytucjom akademickim i sposobom funkcjonowania w ich obrębie. Wydaje się przeto, że potrzebny byłby nacisk na osobowość badacza-interpretatora, jakiś IM(2) – takiego kroku należałoby oczekiwać po teorii sugerującej swoje związki z teorią kulturową (również badacz przemawia z pewnej pozycji). Nawet jeżeli takie rozróżnienie zostało domyślnie przeprowadzone, nie wiadomo za bardzo, kiedy jest mowa o IM(1), a kiedy o IM(2). W każdym razie brak w książce wyjaśnienia, w jaki sposób badanie teoretycznoliterackie miałoby łączyć perspektywę indywidualną badacza z perspektywą indywidualną autora, bo sceptycznie nastawiony do kognitywizmu umysł może nie przyjąć tezy, że poprzez „typowe dla *homo sapiens* procedury empatii”⁶. Skąd mogę wiedzieć, zwłaszcza jeśli przyjąłem teorię wspólnot komunikacyjnych za swoją własną, że indywidualna perspektywa badacza nie prowadzi go w analizie do odkrywania jego własnych przesądów? Zbytne akcentowanie rozróżnienia na IM(1) i IM(2) nie musi pachnieć Gadamerowską fuzją horyzontów (która w tym kognitywistycznym otoczeniu byłaby ciałem raczej obcym), bo problematyzowanie konkretnego podmiotu czytającego jest w humanistyce zjawiskiem niemal już powszechnym. Powierzchnowe moim zdaniem potraktowanie IM(2) wynika, jak sądzę, z dwóch ukrytych przesłanek: (a) przeświadczenia, że nie można dawać zbyt dużych forów determinantom społecznym i kulturowym – wówczas bowiem jednostka zostałaby sprowadzona do roli ich bezwolnego rzecznika, co oznaczałoby likwidację IM jako takiego; (b) skrywanego nieco wstydliwie – pod pojęciami profesjonalizmu, debaty, braku uprzedzeń – optymizmu poznawczego Jarosława Płuciennika. Zbyt silny nacisk na IM(2) mógłby bowiem doprowadzić do sytuacji ironicznej, w której badający podmiot nie miałby nic więcej do zakomunikowania niż „nie wiem” albo „któż mógłby zagwarantować, jaka jest prawda”.

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że aparat kognitywistyczny zapewnia autorowi owo niezbędne minimum naukowości i ugruntowania dla wiedzy, głównie dzięki swoim związkom z naukami ścisłymi, które zajmują się badaniem umysłu, na przykład neurologią, na którą Płuciennik parokrotnie się powołuje. Te związki mogą wszakże wywołać niechęć po stronie kulturowej teorii literatury i nie chodziłoby tylko o obawę – ktoś mógłby postawić taki zarzut – przed upodrzedzeniem badań literackich względem innych, bardziej precyzyjnych nauk. Problematyczne jest tu raczej typowe dla tych ostatnich dążenie do uniwersalizacji. Przyznam, że granica między „esencjalistycznym modelem doświadczenia nowożytnego

⁶ Widać zresztą w tym cytacie, że równie dobrze zamiast kognitywizmu mogłaby się tutaj pojawić Diltheyowska hermeneutyka wczucia.

Roztrząsania i rozbiory

go” (którego Płuciennik uprawiać nie chce) a „modelem bliższym nieostrym kategoryzacji umysłu większości osobników gatunku *homo sapiens*” (który Płuciennik uprawiać chce – s. 95) może nie być nazbyt klarowna i ścisła.

Z kolei sam postulat IM – w tej części, w której odnosi się do funkcjonowania instytucji akademickich – został pomyślany jako akt normatywny dla naukowych praktyk i dyskursów, jednak ciężar owej normatywności sprawia niekiedy wrażenie nadmiernego. Rzecz jasna, każda teoria jest w jakiejś mierze normatywna, ale właśnie owo „w jakiejś mierze” za każdym razem może podlegać gradacji. Kładę nacisk na ową normatywność, bo jest ona dodatkowo silnie powiązana ze swoistym autorskim zaangażowaniem emocjonalnym i aksjologicznym. I chociaż IM bazuje głównie na pojęciach zapożyczonych z kognitywizmu i pragmatyzmu, to po chwili urasta do rangi ogólnej recepty na działanie przestrzeni uniwersytetu. Płuciennik twierdzi, że praktyki, jakie związał z IM, znajdują swe dodatkowe uzasadnienie w samej „przestrzeni kulturowej” ośrodków naukowych (s. 198). Jeśli jednak weźmiemy w nawias całą koncepcję IM, może nas spotkać niespodzianka: okaże się na przykład, że określenia związane z IM (niewymuszona dyskusja, rozmowa, kooperacja, eksperymentatorstwo, analityczność) są zestawem dość powszechnie podzielanych wartości i to również przez te strony debaty, które autor wyraźnie dezaprobuje jako nienowoczesne, na przykład przedstawicieli „różnego typu mitotwórstwa” (s. 201). I oni mogliby twierdzić, choć nie zostaliby przyjęci do klubu IM, że hołdują tym samym wartościom, a ich praktyki nie są, jak imputuje im autor, „ślepy młot i zepsucie kultury, dryfowaniem w morzu barbarzyństwa” (s. 201). Być może zamiast tworzyć normatywny program działania jednostek badawczych, autor, tak podkreślający pozytywne cechy liberalnej gospodarki, powinien uwierzyć w „niewidzialną rękę uniwersytetu”, tzn. przyjąć, iż potrafi on sam regulować swoje wewnętrzne praktyki.

W każdym razie, ostatnie z cytowanych zdań mogłoby być tego dowodem, Płuciennik zbliża się do ujęć spod znaku mocno zaangażowanej krytyki etycznej (akcentowanie w IM sprzeciwu wobec niewrażliwości na ludzką krzywdę, braku empatii, a nawet współczucia). Podobnie jak w pewnych nurtach krytyki etycznej, w których podmiot określany jest w relacji do innego, używane są tu takie pojęcia, jak „grzeczność”, „zaufanie” czy „zobowiązanie”, pozwalające wręcz uzasadnić wyjątkowy charakter literatury realizującej projekt modernistyczny: „Jednak to dopiero oświecenie uczyniło powszechnym (ilościowo istotnym) zawołaniem grzeczność nakazującą sceptycyzm wobec entuzjazmu prowadzącego do gwałtowności” (s. 13). W wydaniu Jarosława Płuciennika – który w znacznej mierze czyni aksjologię swoim punktem wyjścia i dojścia, pewnie zasadne byłoby pytanie, czy nie prowadzi to autora do zbyt jednostronnego powiązania podmiotowości z szeroko pojmowaną demokratycznością – krytyka ta uznaje, że koncepcje naukowe wyłączające perspektywę podmiotową prowadzą do, raz jeszcze przypomnę, „dryfowania w morzu barbarzyństwa”. Czy miałyby to dotyczyć również, wyrzuconej wyraźnie z IM, Foucaultowskiej teorii apodmiotowych sił władzy? Pewne jest natomiast, że koncepcji IM można postawić zarzut analogiczny: wątpliwości, sumienie, delibe-

racja nie są wystarczającymi gwarantami, że teoria powstała w ramach IM nie będzie „psuciem kultury” (trzeba by jeszcze wprawdzie normatywnie określić wyznaczniki tej kultury, która mogłaby zepsuciu ulec). Nie będzie też gwarantem podłączona przez Płuciennika do IM, a wywiedziona z Peirce’a maksyma badawcza, nakazująca „wyobrażanie sobie praktycznych konsekwencji przedmiotu myśli”. Nikt bowiem, i to jest właściwa lekcja z Peirce’a, nie jest w stanie zatrzymać gry znaczeń i działań, w jakich ta myśl weźmie udział, nie ma zatem możliwości myślowego zamknięcia pragmatycznych konsekwencji owej gry. Peirce mówił, owszem, o ostatecznym interpretancie, ale mówił też o nieskończoności semiozy.

Wróćmy jednak do literatury, bo to ona powinna być motorem całego tego przedsięwzięcia: „It’s the poetry, stupid!”. Chciałbym tu zgłosić, całkowicie wtórując w tym względzie intencjom Stanleya Fisha, pytanie o bardziej ogólnym charakterze. Czy mianowicie kognitywizm, ze swoim przedkładaniem semantyki ponad wszelką „gramatykę poezji”, jest właściwie zdolny do uchwycenia specyfiki konkretnej wypowiedzi literackiej, tego właśnie, że jest ona tak a nie inaczej skonstruowana i w ten sposób odróżnia się od innych gatunków mowy? – przy czym, podkreślę, nie chodzi tu o jakiś źle pojęty esencjalizm ani też o całościowe, w istocie niedorzeczne, podważenie przydatności kognitywizmu w badaniach literackich, ale właśnie o z gruntu Fishowski namysł nad historycznie i pragmatycznie uмотywowanymi różnicami pomiędzy literaturą a innymi typami dyskursów. Pytanie to dotyczy również interpretacyjnego przedsięwzięcia Jarosława Płuciennika, bo tam, gdzie opiera się on na różnorodnych pomysłach zaczerpniętych z kognitywizmu, głównie na modelu *conceptual blends* Turnera i Fauconniera, zdaje się tracić z oczu literaturę i widzi po prostu dyskurs uczestniczący, na tych samych zasadach co inne dyskursy, w społecznych grach i interakcjach. Można wręcz odnieść wrażenie, że jedynym uzasadnieniem dla literatury jest tutaj osoba autora-literaturoznawcy i gdyby nie ten fakt, koncepcję IM dałoby się wyprowadzić dosłownie skądinąd. Znamienny jest tutaj rozdział poświęcony *Psalterzowi* Kochanowskiego, gdzie w gruncie rzeczy interpretacji nie zostaje poddany ani jeden jego fragment, mamy natomiast wykład o narodzinach nowożytnej podmiotowości w ramach kultury protestanckiej, której przekład Kochanowskiego ma być dobitnym przykładem. Brak analizy prowadzi do paradoksalnego i całkowicie ahistorycznego wniosku, że *Psalterz* wyraża to samo doświadczenie podmiotowe, co strumień świadomości. Zasadne byłoby w takim razie pytanie, dlaczego renesans nie wynalazł strumienia świadomości i dlaczego nie został on wyzyskany przez Kochanowskiego – a muszę powiedzieć, że perspektywa *Psalterza à la Molly Bloom* wydaje się co najmniej kusząca. Jeśli nawet przyjąć tezę, że mamy tu do czynienia z historycznie różnymi etapami kształtowania się nowoczesnej formuły podmiotowości, z przejawami szerszej formacji kulturowej o tożsamości uchwytniej w dłuższej perspektywie, to teza ta nie znajduje w książce satysfakcjonującego uzasadnienia. Z samego faktu, że różne osoby w różnych czasach zwracały uwagę na podmiotowy aspekt uczestnictwa w kulturze, nie wynika bynajmniej, że można sprowadzić je do wspólnego mianownika przekonań i celów. Indywidualizm A i indywidualizm B, pod-

Roztrząsania i rozbiory

miotowość C i podmiotowość D mogą być ze sobą całkowicie niekompatybilne, a nawet mieć u źródeł dążenia nieusuwalnie sprzeczne. Tutaj w każdym razie wiadać, że wzięcie w nawias kwestii specyfiki literackiej może doprowadzić analizę kognitywistyczną (i oczywiście nie tylko kognitywistyczną!) do wyciągania wniosków z niekiedy złudnego podobieństwa.

I chociaż Płuciennik, czytając *Raj utracony*, stwierdza, że „ów legion [osobowości w podmiocie] koduje się w języku i podmiotach mowy” (s. 124), to w interpretacjach, zwłaszcza tych, które wykorzystują amalgamaty konceptualne, autor praktycznie nie dociera do poziomu języka, zatrzymując się jedynie na gruncie językowego sensu. W rezultacie zaprezentowana lektura jawi się czytelnikowi jako doznanie dwuznaczne (złożone z przyjemności i bólu, a więc do pewnego stopnia wzniosłe), biorące się stąd, że obudowana wokół tekstu historia rywalizacji doktryn społecznych i religijnych to pełna smaczków przygoda, ale już interpretacje z użyciem amalgamatów sprawiają wrażenie parafraz, do których łatwo udałoby się dojść i bez aparatu dostarczonego przez kognitywizm. Jakimś odzwierciedleniem tej postawy autora jest – w chwili, w której poszukuje on uzasadnienia dla kategorii dialogowości jako fundamentu społecznej kooperacji – niemalże zrównanie dialogowości Bachtina z racjonalnością komunikacyjną Habermasa (s. 57). Bachtin oczywiście daje dobre narzędzia do opisu solilokwialnego umysłu; charakterystyczne jednak, że ani razu nie pojawia się w książce jako klasyk lektury skupionej na stylach-światopoglądach. Można też mieć wątpliwości, czy kluczowe dla Habermasa pojęcie racjonalnej argumentacji było tak istotne dla Bachtinowskiej dialogowości.

W tej mierze wykrzyknik obecny w tytule książki powinien może zostać zamieniony na pytajnik. Ale ten pytajnik odnosiłby się nie tylko do literatury, ale i badań literackich, przemieszczających się po różnych bezdrożach, nie tylko niepewnych swojego przedmiotu, ale i problematyzujących sam podmiot, piszących małe narracje, a przy tym marzących o modelowaniu innych dyskursów naukowych (jak to było ostatnio w historiografii) lub przynajmniej o zasiadaniu przy jednym stole z tymi, którzy profesjonalnie debatuja o czymś szerszym niż tylko literatura. Zasluga Jarosława Płuciennika jest między innymi to, że ową problematyczną sytuację diagnozuje i proponuje kurację.

Grzegorz MARZEC

Marzec Literatura, głupcze?

Abstract

Grzegorz MARZEC

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

It's Literature, Stupid?

Review: Jarosław Płuciennik, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej* ['It's Literature, Stupid! Laboratories of Modern Literary Culture'], Cracow 2009.

The reviewer mainly questions the extent to which the methodological individualism proposed by Płuciennik can be applied in literary studies, or its usefulness in describing the conditions in which a literary imaging of subjectivity would be accepted as a model for the functioning of the social sphere as a whole. The central question is whether the proposed paradigm leaves out literature as such. Yet, the cognitive theories applied in this book may result in approaching literature would as a discourse that participates in social interactions according to the same rules that govern all other discourses.

Rozmowy

Konstruktywizm, komparatystyka, tożsamość.
Ze Stevenem Tötösym de Zepetnekiem
rozmawiają Agata Zawiszewska i Andrzej Skrendo

Agata Zawiszewska, Andrzej Skrendo: *Miedzy rokiem 1998, kiedy opublikował Pan książkę Comparative Literature. Theory, Metod, Application, a rokiem 2007, kiedy ukazał się Pana artykuł The New Humanities. The Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary, dokonana się ewolucja w Pańskich poglądach na literaturę porównawczą i jej miejsce w pejzażu współczesnej humanistyki. Wydaje się, że projekt „nowej literatury porównawczej” (New Comparative Literature) został zarzucony na rzecz „porównawczych studiów kulturowych” (comparative cultural studies). Co się wydarzyło w ciągu ostatnich dziesięciu lat, że doszło do takiej zmiany?*

Steven Tötösy de Zepetnek: Rzeczywiście, po ukazaniu się *Literatury Porównawczej* w 1998 roku wydarzyło się wiele w tej dyscyplinie i to zarówno na poziomie teoretycznym, jak instytucjonalnym. Zacznę od spraw teoretycznych: moja książka doczekała się ze dwóch tuzinów recenzji, z których połowa miała wydźwięk pozytywny, pozostałe – negatywny lub „powściągliwy”. Otrzymałem też sporo zaproszeń na konferencje, aby dokładniej wyłożyć zawarte w niej postulaty. Obecnie w wielu krajach *Literatura porównawcza* wykorzystywana jest w dydaktyce uniwersyteckiej. Od wczesnych lat 90. XX wieku angloamerykańskie studia kulturowe, słusznie dotąd krytykowane z powodu ich słabości teoretycznej i metodologicznej przez niektórych komparatystów (o ugruntowanej reputacji), w tym również przeze mnie, zaowocowały wieloma solidnymi pracami,

Rozmowy

z teoretycznymi propozycjami, postulatami, koncepcjami i metodologiami. Równolegle do rozwoju studiów kulturowych, w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie wraz z „przejęciem” teorii przez wydziały anglistyki (gdzie, jak wiadomo, teorii i metodologii uczono w obrębie komparatystyki), dziedzina literatury porównawczej uległa poważnemu osłabieniu: likwidowano jej wydziały, nie zatrudniano profesorów emerytowanych, coraz rzadziej prowadzono studia doktoranckie o profilu komparatystycznym.

Teraz sprawa mojego rozwoju intelektualnego: czytając prace powstające w obrębie studiów kulturowych, uświadomiłem sobie, że ich postulaty ideologiczne mają sens, co więcej – są korzystne, szczególnie te wysuwane przez feminizm i *gender studies* (które, moim zdaniem, wniosły do nauk humanistycznych i społecznych najwięcej innowacji i jak wiadomo, wydarzyło się to na tych wydziałach anglistyki, na których przez długi czas literatura porównawcza była – czasami dość wyraźnie, przeważnie jednak nie wprost – w opozycji do feministycznej krytyki literackiej i studiów kulturowych oraz ich postulatów ideologicznych). Jakkolwiek ciągle bliskie mi jest twierdzenie, że nauka/wiedza powinna być „obiektywna”, to jednak od czasów takich badaczy, jak Foucault, Bourdieu, Denzin, Estivals itd., wiemy, że nie w tym rzecz. Stąd wzięła się moja postawa ideologiczna w teorii, w jej zastosowaniu i w nauczaniu. Jednakże moja postawa ideologiczna jest „modyfikowana” przez kontekstową (systemiczną i empiryczną) zasadę mojej koncepcji literatury porównawczej. To znaczy, że ideologia stanowi nieodłączną część tej koncepcji, że ideologię uzasadniają dane oraz kontekst. Dalsza zmiana w moim myśleniu nastąpiła wówczas, gdy uznałem, że literatura porównawcza nie jest w stanie porzucić perspektywy „narodowej”. To właśnie – obok postępującej globalizacji (z jej pozytywami i negatywami) – skłoniło mnie do rewizji sposobów uprawiania komparatystyki, do zwrotu od perspektywy narodowej – przy zachowaniu największej ostrożności – ku krytyce feministycznej i studiom kulturowym, ku ich postulatom ideologicznym.

A.Z., A.S.: *Które postulaty ma Pan na myśli, które wydają się Panu najbliższe?*

S.T.deZ.: Te, o których wspominałem przy okazji wykorzystania studiów kulturowych, a które wyraźnie przyznają się do ideologii i stanowisk ideologicznych. Jak wiemy, rozpoznanie ideologii i parametrów „władzy” w wiedzy zawdzięczamy Foucaultowi. Wiemy również, że tradycyjna nauka – zawierająca literaturę porównawczą oraz filologię – obstaje przy „obiektywnej” naturze wiedzy, pozbawionej ideologicznych inklinacji. Jak sugeruję, może najlepiej znanym przykładem jest feminizm, gdzie stanowisko ideologiczne badaczki i jej pracy wyraźnie pozbawione jest rzekomej „obiektywności”. Uważam wyraźne zaznaczenie stanowiska ideologicznego za pozytywne, istotne i ważne osiągnięcie, i przyjmuję je w komparatystycznych studiach kulturowych. Chciałbym dodać, że ten nakaz nie oznacza obniżenia jakości wiedzy, a wprost przeciwnie – w porównawcze studia kulturowe wbudowany jest nacisk na dane empiryczne, który gwarantuje wiarygodność

Konstruktywizm, komparatystyka, tożsamość

naukowej argumentacji. Co do pytania, które z postulatów wydają mi się najważniejsze, to chcę powiedzieć ogólnie, że byłaby to „społeczna odpowiedzialność”, która z kolei odsyła nas bezpośrednio do ideologicznego postulatów, aby dany projekt czy szkoła wyraźnie przyznawały się do ideologicznego nastawienia wiedzy przylegającego do istotnych spraw społeczeństwa i ludzkości.

A.Z., A.S.: *Czy komparatystyka rezygnująca z perspektywy narodowej może jeszcze istnieć? W jakim sensie w ogóle można od tej perspektywy odejść?*

S.T.deZ.: Podejście narodowe – czy, jak to nazywacie, „perspektywa” narodowa – potwierdza esencjalizm w różnym stopniu i nasileniu, także w dziedzinie kultury i nauki. Twierdzę, że nie da się tego stanu rzeczy utrzymać, ponieważ esencjalizm oznacza wykluczenie i bez względu na jego kształt, treść czy formy prowadzi do konfliktu, podziału, wszelkich rodzajów przemocy i destrukcji. Nacjonalizm, a więc i perspektywa narodowa, wydaje się szczególnie błędny we współczesnym świecie (i) migracji ludzi, dlatego obstawanie przy „wspólnotach wyobrażonych” (B. Anderson) i homogeniczności ich kultur oznacza wykluczenie i marginalizację Innego, a zatem...

A.Z., A.S.: *Jakkolwiek Pana projekt uległ zmianie czy też doprecyzowaniu, niezmiennie podkreśla Pan wymiar etyczny i społeczny studiów porównawczych, a nawet szerzej – nauki o literaturze w ogóle. Używa Pan takich pojęć, jak interkulturalizm i multikulturalizm – jak Pan rozumie te opozycje i jak by Pan określił etyczny interes, który się za ich pomocą manifestuje?*

S.T.deZ.: Ufundowanie nowego projektu, mianowicie porównawczych studiów kulturowych, na refleksji dotyczącej multikulturalizmu i interkulturalizmu, wzięło się z zainteresowań naukowych dotyczących mniejszości etnicznej i diaspory, szczególnie zaś ze studiów kanadyjskich. Najpierw moje prace dotyczyły sponsorowanych przez rząd kanadyjski strategii wprowadzania multikulturalizmu, które zapoczątkował premier Pierre Trudeau w latach 60. XX wieku, ich konsekwencji w społeczeństwie kanadyjskim, a szczególnie w nauczaniu. Później zainteresowały mnie prace takich orędowników multikulturalizmu, jak politolog Will Kymlicka czy filozof Kwame Anthony Appiah. Powinienem w tym miejscu wspomnieć o istnieniu znaczących różnic między konceptualizacjami multikulturalizmu w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie. W odmianie znanej w Stanach, czyli w modelu asymilacji (nie zaś akulturacji), określanym metaforą „melting pot”, zakłada się „amerykanizację” imigrantów, podczas gdy w odmianie kanadyjskiej, w której prawo prowincjonalne i federalne oraz granty wspierają rodzime kultury imigrantów, stawia się na „akulturację”, nie zaś – „asymilację”. W kanadyjskim modelu multikulturalizmu społeczna akulturacja jest możliwością, a nie wymogiem, przy jednoczesnym zapewnianiu sprawiedliwości ekonomicznej przez ustawodawstwo antydyskryminacyjne i regulujące stosunki

między przedstawicielami równych ras. Odmienne niż w Stanach Zjednoczonych centralną zasadą kanadyjskiego modelu multikulturalizmu jest sprzeciw wobec homogenizacji i asymilacji, chociaż prawdą jest również to, że programy służące integracji nie są w rzeczywistości „multikulturowe”. Obiektywnie patrząc, dzięki nim osiągnięty zostaje pewien stopień obywatelskiej akulturacji (z wielu powodów, na przykład równości społecznej grup etnicznie zróżnicowanych) oraz spójności społeczeństwa jako całości. Jest to działanie godne uznania i wyprzedzające sytuację we Francji czy Niemczech, ma jednak pewne braki, na przykład potencjalną „gettoizację” grup etnicznych, a w najlepszym razie – życziwy protekcyjnalizm wobec Innych. Niemniej jednak kanadyjski model akulturacji jako forma mediacji między populacją imigrantów a społecznością pełniącą funkcję gospodarza prowadzi do zgody, a w końcu do integracji. Trzeba też odnotować różnicę między pojęciami multikulturalizmu i interkulturalizmu. Ten ostatni to projekt nowy, który stara się naturalnie zachęcać do dialogu między zróżnicowanymi kulturowo grupami. Nadal jednak używa się w Kanadzie pojęcia „multikulturalizm”, ponieważ wcześniejsze prawodawstwo prowincjonalne i federalne używało tej terminologii, natomiast pojęcie „interkulturalizmu” zyskało na znaczeniu w dwóch ostatnich dekadach. A zatem rozwój i implementacja koncepcji interkulturalizmu – w nauce, edukacji, polityce rządu itp. – sugeruje wytyczanie korzystnego, obiecującego szlaku. Prowadzi to do jednego z założeń porównawczych studiów kulturowych, a mianowicie postulatu, aby studia kulturowe były znaczącą społecznie aktywnością w teorii i jej zastosowaniu.

A.Z., A.S.: *Jednym z elementów Pana projektu komparatystycznych studiów kulturowych są nowe media, zwłaszcza Internet. Czy humaniści nie ulegają złudzeniu, gdy myślą, że mogą uczynić z nowych mediów sprzymierzeńca, podczas gdy wiele wskazuje na to, że to media niszczą tradycję humanistyczną opartą na słowie drukowanym? A może różnica wynika po prostu z różnic pokoleniowych?*

S.T.deZ.: Moje zainteresowanie nowymi mediami i nacisk na ich stosowanie w humanistyce wynika z dobrze znanej sytuacji, że obecnie nawet studenci piszący magisteria korzystają ze stron internetowych, a tylko nieliczni chodzą do biblioteki. Czy nie miałoby zatem sensu udostępnianie wiedzy w sieci? Wiąże się z tym postulat odpowiedzialności społecznej: obok sugerowania, aby publikacje naukowe dostępne były w sieci, przekonuję, że powinny one być w „wolnym dostępie”. A to z tego powodu, że „wolny dostęp” umożliwia pracę badaczom z takich ośrodków, w których biblioteki uczelniane nie mają środków na subskrypcję periodyków naukowych, czyli w większości miejsc poza światem cywilizowanym. Całkiem niedawno dostałem e-mail z Hyderabadu w Indiach o takiej mniej więcej treści: „Proszę przyjąć wyrazy wdzięczności za przedłużenie subskrypcji CLCWeb, co umożliwia pracownikom i studentom naszego wydziału orientację w najnowszych debatach i dyskusjach [...], to naprawdę wspa-
niałe zbiory”.

Konstruktywizm, komparatystyka, tożsamość

A.Z., A.S.: *Siegfried J. Schmidt twierdzi, że współczesna rzeczywistość medialna niszczy tradycyjne opozycje metafizyczne. Według niego stanowi dowód na to, że konstruktywiści mają rację, powtarzając, iż nie ma rzeczywistości samej w sobie. Dodaje, że w tej nowej sytuacji winniśmy patrzeć na literaturę z innej perspektywy, z perspektywy nauki o mediach (Medienwissenschaft). Czy bliskie jest Panu takie myślenie?*

S.T.deZ.: Schmidt proponuje, aby produkcję artystyczną, w tym literacką, oraz jej analizy, kontekstualizować przez odniesienie do rzeczywistości kulturalnej i społecznej, są to więc postulaty rozsądne, logiczne, istotne. Chociaż analizy literatury skupione na samym tekście są niezbędne, wierzę, że jeśli pójdziemy ścieżką kontekstową, nie tylko znacznie pogłębimy, ale i poszerzymy naszą wiedzę. A tylko to prowadzi nas ku interdyscyplinarności.

A.Z., A.S.: *Jakie ma Pan doświadczenie jako wydawca pisma internetowego? Czy myśli Pan, że niebawem będziemy czytali czasopisma naukowe tylko w Internecie?*

S.T.deZ.: Publikowanie prac humanistycznych w sieci nie różni się (nie powinno różnić się) od wydawania ich drukiem. W przypadku periodyku „CLCWeb. Comparative Literature and Culture” (ISSN 1481-4373; <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb>) – wydawanego przez wydawnictwo uniwersyteckie (Purdue University Press) – zamieszczane w nim artykuły przechodzą tę samą procedurę, zawierającą recenzje, korektę itd., przez którą przechodzą teksty w periodykach drukowanych. Co do finansowej strony wydawania w sieci, jest to rzeczywiście gorący temat, chociaż sugeruję, że podobnie jak w wypadku publikacji drukowanych, redagowanie powinno być pracą bez wynagrodzenia, wykonywaną w ramach działalności zawodowej naukowców zatrudnionych na uniwersytecie i otrzymujących pensję. Jeśli chodzi o same koszty publikacji czasopisma, myślę, że internetowe periodyki uniwersyteckie powinny ponosić koszty niewiele mniejsze od kosztów periodyków drukowanych. Kiedy pismo internetowe wydaje oficyna uczelniana, koszty stanowią problem, chociaż jeśli jest ono w „wolnym dostępie”, także powinny być wliczone w obowiązki pracowników uniwersytetu. „Ciemną stroną”, jeśli jakaś istnieje, jest niechęć uczelni humanistycznych do uznawania prac naukowych publikowanych w sieci, ale to się szybko zmienia, i o ile utrzymają się wysokie standardy publikacji internetowych, wcześniej czy później periodyki te zostaną uznane za równoważne z czasopismami drukowanymi.

A.Z., A.S.: *Często podkreśla Pan dysproporcję w zainteresowaniu komparatystyką w krajach Zachodu (Europa i USA, mówiąc w skrócie), krajami azjatyckimi, na przykład Chinami, a innymi, które nazywane są „peryferyjnymi”. Z czego wynikają te różnice? Czy zgodziłby się Pan z tym, że komparatystyka w krajach pozbawionych demokracji literalnej jest przestrzenią wolności, której brakuje w sferze politycznej, i z tego samego powodu zanika w demokracjach liberalnych, stając się niepotrzebna? Zamiast komparatystyki demokracje liberalne, często dawne kraje kolonizujące, potrzebują studiów kultu-*

rowych, by zagłuszyć własne poczucie winy. Sprawa ta łączy się ponadto z kwestią tożsamości – komparatystyka zdaje się zakładać inny projekt tożsamości niż studia kulturowe. Tam chodzi o dialog osobnych tożsamości, a tu o nieuchronne rozszczępienie każdej pojedynczej tożsamości. W związku z tym na przykład komparatyści będą porównywali kano-ny lub tworzyli kanon uniwersalny, a zwolennicy studiów kulturowych będą kwestiono-wali samą potrzebę kanonu.

S.T.deZ.: Sądę, że literatura porównawcza, studia kulturowe czy porównawcze studia kulturowe są potrzebne humanistyce i naukom społecznym bez względu na orientację polityczną. Wszystkie uczelnie potrzebują tej dyscypliny na różnych stopniach, aby używać jej w charakterze przeciwdyskursu wobec dyskursów esencjalistycznych i prowadzących do homogenizacji, a odnoszących się do „kanonu” czy to społecznych, czy to politycznych ideologii i praktyk. Rozumiem myślenie w kategoriach opozycji i odróżnienia literatury porównawczej i studiów kulturowych, jednak, moim zdaniem, obie dyscypliny mogłyby „współpracować” przez zbliżenie perspektyw i praktyk charakterystycznych dla każdej z nich. Z tego wynika moja propozycja porównawczych studiów kulturowych: „Porównawcze studia kulturowe to pole badań, na którym wybrane zagadnienia literatury porównawczej łączą się z wybranymi zagadnieniami studiów kulturowych, co znaczy, że badania kultury i produktów kultury – włączając literaturę, komunikację, media, sztukę itd., ale nie ograniczając się do tych dziedzin – są uprawiane w sposób skontekstualizowany i relacyjny przy wykorzystaniu wielości metod i podejść, interdyscyplinarności, oraz – jeśli to wskazane – pracy zespołowej. Porównawcze studia kulturowe zajmują się procesami komunikacyjnymi w kulturze oraz tymi spośród nich, które konstytuują główne przedmioty badania i nauczania, ale nie wykluczają właściwej analizy tekstu czy innych tradycyjnych obszarów nauki. Tak pomyślane porównawcze studia kulturowe faworyzują koncepcje i metodologie pochodzące z badań systemicznych i empirycznych”¹.

Jeśli chodzi o kanon w studiach kulturowych, to nigdy nie rozumiałem, dlaczego koniecznie trzeba spierać się o to, co kanoniczne i niekanoniczne. Dlatego, zamiast kłaść nacisk na teksty „wartościowe”, nie badać zarówno tekstów „klasycznych”, jak i tych określanych mianem „mniej wartościowych”? Ostatnio zająłem się analizą twórczości poety węgierskiego z przełomu wieku XIX i XX, który – jako dyrektor działu numizmatycznego Węgierskiego Muzeum Narodowego – publikował wiersze erotyczne czy wręcz pornograficzne. Jasne, że nie jest to poeta tej miary co Rilke, ani wówczas, ani obecnie. Doszedłem jednak do tego, że poezja ta była głęboko ironiczna wobec kulturalnych i społecznych zasad panujących wówczas na Węgrzech i że autor polemizował z nimi na różnych poziomach za pośrednictwem tekstów, w których wykorzystywał język pornografii i fantazję.

¹ S. Tötösy de Zepetnek *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*, w: „CLCWeb. Comparative Literature and Culture” 1999 no 1.3: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss3/2>.

W końcu stało się to dla mnie oczywiste, że poezja tego twórcy służyła realizacji jego sekretnych zamiarów i dlatego można powiedzieć, że jest skarbem kultury, bez względu na to, czy będzie akceptowana przez oficjalny kanon literatury, czy też nie.

A.Z., A.S.: *W tekście Empirical Study of Literature. Why and Why Not? (opublikowanym w zbiorze redagowanym przez Pana i Irene Syvenky, The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application, 1997) Siegfried J. Schmidt pyta: „Dlaczego jest nas tak niewiele i dlaczego większość z nas pracuje w dyscyplinach innych niż nauka o literaturze?”. Jak Pan odpowiedziałby na to pytanie, pamiętając o tym, że jest Pan literaturoznawcą?*

S.T.deZ.: Macie rację. Projekt literaturoznawstwa empirycznego Sigfrieda Schmidta nigdzie nie jest akceptowany, ani w Niemczech, ani w pozostałej części Europy, i mimo moich wysiłków, w Kanadzie i w Stanach Zjednoczonych – także nie. Istnieje kilka przyczyn, a wśród nich niefortunne założenie, że określenie „empiryczne” odsyła do pozytywizmu, a w najlepszym razie do neopoztywizmu. Co ciekawe, rozwój koncepcji Schmidta, zwanej systemizmem, nie wzbudza zainteresowania nawet wśród literaturoznawców. W dodatku, inny ważny twórca współczesnej analizy systemowej, Niklas Luhmann, wpłynął na badania literackie tylko częściowo i głównie w Niemczech. Ten sam los spotkał izraelskiego twórcę teorii polisystemu Itamara Even-Zohara, który miał pewien wpływ, ale tylko w badaniach przekładu. Chciałbym jednak dodać, że wszystkie one – analiza systemowa, empiryczne badania literackie i teoria polisystemu – wzbudziły zainteresowanie w Holandii, Szwecji, Belgii, Izraelu, na Węgrzech, wśród badaczy rosyjskojęzycznych oraz w dawnej Czechosłowacji i państwach z nich powstałych, lecz także w ograniczonym zakresie. Wydaje mi się, że oprócz wspomnianego wyżej niezrozumienia tego, co „empiryczne”, znaczenie mają „rządy” (ciągle jeszcze) dekonstrukcji i hermeneutyki, które utrudniają literaturoznawcom rozważania nad innymi koncepcjami uprawiania nauki. Jest dla mnie tajemnicą, jak można nie widzieć podobieństwa między pracami Pierre’a Bourdieu i Schmidta czy Even-Zohara, gdy w rzeczywistości socjologiczne koncepcje Bourdieu bardzo przypominają refleksje dwóch pozostałych.

A.Z., A.S.: *Czym jest dla Pana konstruktywizm: zbiorem przydatnych argumentów, metodą, filozofią, światopoglądem?*

S.T.deZ.: Dla mnie konstruktywizm jest użytecznym systemem myślowym, umożliwiającym objaśnienie wielu „tajemnic”, na których opierają się badania literackie. Mimo że, jak wspomniałem wyżej, podejście systemiczne i empiryczne – na wiele sposobów wbudowane w myśl konstruktywistyczną – nie wzbudziły zainteresowania badaczy literatury, istnieją dyscypliny i obszary badań, w których konstruktywizm jest aplikowany i praktykowany, na przykład w pedagogice i psychologii.

Rozmowy

A.Z., A.S.: *Jednym z ważnych problemów, które chce rozwiązać konstrukttywizm, jest interpretacja. Konstruktyniści często odrzucają pojęcie interpretacji i krytykują hermeneutykę. Co robi konstruktynista z literaturą, skoro nie chce jej interpretować? Paradoxs polega na tym, że jest Pan konstruktynistą, a w Pana książkach znajdują się interesujące interpretacje na przykład modernistycznej literatury kobiecej... Czasem można odnieść wrażenie, że konstruktyniści kochają teorię i nie kochają literatury.*

S.T.deZ.: Nie mógłbym powiedzieć, że (radykalny) konstruktynizm jest przeciwny interpretacji, wcale! Jak mówią konstruktyniści, ważne jest nie „co” ma znaczenie, ale „jak”. Tak więc, interpretacja zawierająca analizę tekstu zgodna z duchem konstruktynistycznym jest możliwa i uprawiana. Sedno sprawy tkwi w interpretacji zgodnej z założeniami konstruktynizmu, mianowicie w „jak”.

Nie chodzi też o miłość do literatury: przedmiotem badań nie jest „kochanie” tekstu, lecz jego interpretacja i kulturowanie wiedzy teoretycznej oraz jej (wiedzy) zastosowania. Przyznaję, że w nauczaniu literatury na poziomie wyższym podejście „interpretacyjne” prowadziłoby (być może) do lepszych wyników, gdyby na przykład opierało się na podejściu systemicznym i empirycznym. Ale uczy się go na poziomie średnim i nie w odniesieniu do nauki *per se*.

A.Z., A.S.: *Jaka jest zatem różnica między hermeneutycznym a konstruktynistycznym pojęciem interpretacji? O tym, że trzeba pytać „jak”, a nie „co”, mówili już przecież rosyjscy formalisci...*

S.T.deZ.: Różnica polega na tym, że podejście konstruktynistyczne zawiera także empiryczne i kontekstowe, podczas gdy hermeneutyka generalnie ignoruje postulat empiryczności. Oczywiście, konstruktynizm i literaturoznawstwo empiryczne Schmidta stanowią kontynuację refleksji formalistycznej.

A.Z., A.S.: *Szukaliśmy tekstów feministycznych, które odwoływałyby się do założeń konstruktynizmu. Jesteśmy Panu wdzięczni za pomoc, ale w gruncie rzeczy sam Pan przyznał, że takich tekstów jest niewiele – poza Pana własnymi. Dlaczego tak jest? Skąd niechęć? Czy konstruktyniści milcząco pogardzają feministkami? A może feministki uważają, że „ślepa plamka” konstruktynizmu jest jego patriarchalizm (wspólnoty białych mężczyzn, zajęte poważnymi sprawami filozoficznymi...)? Co Pana zdaniem łączy, a co dzieli konstruktynizm i feminizm?*

S.T.deZ.: Macie rację. Systemy nauki i konstruktynizmu są zdominowane przez mężczyzn. Mój współpracownik i przyjaciel – jeden z grupy Schmidta na Uniwersytecie w Siegen, który dostał etat profesorski w Niemczech (nikt nie wykroczył poza pozycję nauczyciela w szkole wyższej) – twierdzi, że konstruktyniści to banda impotentów, którzy chcą stworzyć swój własny świat i świat nauki zgodny z ich własnymi regułami sprawowania władzy... Istotnie, przewaga mężczyzn w konstruktynizmie może być dobrym powodem dla naukowców feministycznych, żeby

trzymać się od nich z daleka. Niemniej jednak, jako męski feministą, wierzę w wartość konstruktywizmu i stąd próba zestawienia myśli feministycznej z konstruktywistyczną. Może to męskie nadużycie myśli feministycznej będzie propozycją błędną, lecz mam nadzieję, że tak się nie stanie. Chcę powiedzieć, że jest wiele podobnych zagadnień w krytyce feministycznej, w podejściu systemicznym i empirycznym, w konstruktywizmie. A co zrobić z faktem, że wiele koncepcji feministycznych zbudowanych zostało w oparciu o prace takich mężczyzn, jak Jacques Lacan, Foucault, Bourdieu... Ale to już prowadzi nas do generalnej problematyki męskiej dominacji we wszystkich dziedzinach wiedzy, w naukach humanistycznych, społecznych czy ścisłych.

A.Z., A.S.: *Konstruktywiści wierzą w naukę, w ścisłość języka, w metodologię. To ich przeciwstawia poststrukturalistom i postmodernistom, ponadto utrudnia lekturę ich prac (narzekanie na zawity język konstruktywistów jest równie stare jak konstruktywizm). Co Pan odpowiada, gdy słyszy, że trwanie przy tym twardym języku odbiera konstruktywizmowi potencjalnych sprzymierzeńców i utrudnia dialog z innymi filozofiami?*

S.T.deZ.: Nie mam żadnego pomysłu, naprawdę. Ale dlaczego unikać trudnych lektur naukowych? Przecież przyjemność z czytania literatury to jedna rzecz, a badanie literatury i kultury – druga, więc nie rozumiem, dlaczego nacisk na metodę i precyzję języka nie miałby służyć rozwojowi nauki i wiedzy.

A.Z., A.S.: *Dekonstrukcyoniści, hermeneuci, pragmatyści – i nie tylko oni – mówią, że pożytki metody są złudne. Teoria, metoda, badanie – twierdzą – to pojęcia metafizyczne lub ideologiczne. Konstruktywiści również odrzucają esencjalizm i metafizykę, ale trwają w swej wierze w naukę. Na czym wspiera się ta wiara w czasach, w których tak wielu ją utraciło?*

S.T.deZ.: Nie powinniśmy chyba nazywać tego „wiarą”. Może lepiej będzie, jeśli powiem, jak ja sam rozumiem włączenie paradygmatu naukowego do myśli konstruktywistycznej. Sądzę, że relatywizm prowadzi do ekstremów, do utraty tego, co nazywamy „uniwersaliami”, do społecznego i osobistego chaosu. Mimo że koncepcja uniwersalnych ludzkich wartości prowadziła, i oczywiście nadal prowadzi, do przesadnego lekceważenia „lokalnych” systemów przekonań i praktyk – dlatego wszystko, co możemy zrobić, to przypominać sobie o naszym europocentryzmie i różnych imperializmach w przeszłości i teraźniejszości – sądzę, że istnieją uniwersalne wartości ludzkie i społeczne oraz że jednostki potrafią się co do nich dogadać, choć wartości te mogą być różne, a nieraz i kontrowersyjne. Najprawdopodobniej jest tak, jak mówił Churchill, że demokracja jest najgorszym ze wszystkich ustrojów, ale lepszego nie wynaleziono... Nauka ma wiele problemów i „przerostów”, lecz co może ją zastąpić i dać przynajmniej niektóre z jej wartościowych rezultatów? Bez względu na to, czy lubimy ją, czy nie, nauka zostanie i relatywizm nie jest w stanie jej zastąpić. Z tego właśnie wynika konstruktywistyczne zaufanie do nauki i jej znaczenia, w tym nauk humanistycznych.

Rozmowy

A.Z., A.S.: *Chcielibyśmy zapytać Pana o relację między Pana biografią a zainteresowaniami naukowymi. Jaki wpływ na to, że jest Pan komparatystą/konstruktystą, ma Pana pochodzenie? Pytamy o to, bo wydaje nam się, że Pana zainteresowanie literaturą i kulturą środkowoeuropejską, niemiecką i francuską oraz myślą angloamerykańską, a także fakt, że mieszkał Pan i nadal mieszka w kilku krajach, mogą być metaforą Pana teorii. Jest Pan jakby ucieleśnieniem własnej koncepcji...*

S.T.deZ.: To banalne stwierdzenie, że jeśli ktoś urodził się w danym kraju, to kultura i styl zachowań charakterystycznych dla tego kraju determinuje jednostkę. Pozwolę sobie mieć odmienne zdanie. Mimo że urodziłem się na Węgrzech (mam węgierskich, niemieckich, chorwackich, austriackich i polskich przodków), mój sposób myślenia i system przekonań nie został zbudowany w oparciu o kulturę węgierską, lecz jest wynikiem czytania literatury. Między dwunastym a dwudziestym czwartym rokiem życia czytałem średnio dwie powieści na tydzień, literaturę światową i popularną. Opuściłem Węgry jako dziecko, dorastałem w Austrii, studiowałem w Szwajcarii, a edukację uniwersytecką dokończyłem w Kanadzie, gdzie uczyłem przez kolejne dwie dekady. Od roku 2000 mieszkam Stanach (przeprowadziliśmy się, ponieważ moja żona otrzymała propozycję nie do odrzucenia, jako profesor neurologii i farmakologii pracuje na wysokim stanowisku w przemyśle farmaceutycznym) i pracuję na Northeastern University, mam też etat profesorski w Niemczech na University of Halle-Wittenberg, a od pewnego czasu dodatkowo na Tajwanie w National Sun Yat-sen University. Co do moich zainteresowań kulturą Europy Środkowo-Wschodniej, to znacznie się one nasiliły – chociaż oczywiście czytałem już wcześniej literaturę tego regionu – na fali zmian, które nastąpiły po 1989 roku. W gruncie rzeczy macie rację, że „skonstruowałem” samego siebie: w moim środowisku rodzinnym panowały poglądy nacjonalistyczne z podejrzaną dawką antysemityzmu i zaraz po pierwszej wojnie światowej odszedłem od tego sposobu myślenia i odczuwania, dzięki – jak wcześniej powiedziałem – czytaniu literatury. Uważam Kanadę za swój „dom”, ale to (znowu) jest kuriozalne, ponieważ – jak już powiedziałem – od roku 2000 mieszkam w Stanach Zjednoczonych, a wykładam w Niemczech i na Tajwanie. Oczywiście, rozwój jednostki jest czy może być silnie zdeterminowany przez wpływ rodziny; mam tu na myśli partnerstwo. Na przykład, na moje bycie „Kanadyjczykiem” ogromny wpływ miało to, że moja żona (wzięliśmy ślub w 1976 roku) jest Kanadyjką i że nasze dzieci tu dorastały.

A.Z., A.S.: *Jakich języków używa Pan w różnych rejestrach biografii i pracy zawodowej? Bronisław Malinowski czy Joseph Conrad śnili po polsku, zapiski intymne robili po francusku, a prace naukowe czy beletrystykę pisali po angielsku. Jak to jest z Panem?*

S.T.deZ.: Śnię w języku angielskim i/lub jakimś innym, którego nie pamiętam; liczę po angielsku, chociaż czasami po niemiecku lub węgiersku; kiedy jestem w Europie, na Węgrzech, jestem w stanie „wtopić” się między Węgrów w ciągu

kilku dni (ale nie w pravicową mentalność) i to samo jest w Niemczech i Austrii; we Francji biorą mnie za Niemca z powodu niemieckiego akcentu w moim francuskim; w Kanadzie ludzie odnoszą wrażenie, że nie jestem urodzonym Kanadyjczykiem, ale mój akcent jest nieokreślony („jakiś Europejczyk”), podobnie jak nieokreślone jest moje pochodzenie; w Niemczech biorą mnie za Austriaka z powodu austriackiego akcentu w moim niemieckim. Ogólnie rzecz biorąc, podstawowym językiem w moim życiu osobistym i zawodowym jest (kanadyjski) angielski. Po prawdzie to nie jestem pewien, jakiej jestem „narodowości”, ale tu jest „konstrukcja”: jestem mieszaniną kilku kultur, kimś „pomiędzy”, kto nie chce – i nie może – być klasyfikowany wedle ustalonych i standardowych określeń. Czytałem gdzieś, że nowa epoka globalizacji prowadzi do zacierania wyraźnych granic kulturowych i przynależności. Ostatecznie, to „jak” jesteśmy istotami ludzkimi może poprowadzić nas do lepszego świata wbrew wszelkim przeciwnościom, nie zaś to „kim” jesteśmy...

Abstract

Agata ZAWISZEWSKA (University of Szczecin)

Andrzej SKRENDÓ (University of Szczecin)

Constructivism, Comparative Studies, Identity: Steven Tötösy de Zepetnek Talks to Agata Zawiszewska and Andrzej Skrendo

The discussion focuses on the position of constructivism in contemporary literary studies, with a particular emphasis on the relations between constructivism and comparative and cultural studies. Constructivism is understood as a comprehensive research project based upon the categories of a ‘system’ and ‘empirical literary studies’, as developed by Siegfried J. Schmidt and his colleagues. In Zepetnek’s view, the constructivists’ attitudes toward hermeneutics and feminism – negative and approving respectively – form an important part of this discussion.

Andrzej SKRENDÓ

Szczególny rodzaj nieprzekładalności.
O pewnym kłopotcie z zakresu teorii przekładu
z nieustannym odwołaniem do hermeneutyki

I.

Jaki to kłopot? Jego częścią jest fakt, że trudno go nazwać. Trudność tę sygnalizuje już sam – zapewne nazbyt obszerny, a jednocześnie jakby nieuchronnie enigmatyczny – tytuł mojego tekstu. W czym rzecz? Za cenę pewnego, być może równie nieuchronnego paradoksu, mógłbym powiedzieć, że chodzi o przekład z języka A na język A, powiedzmy – z niemieckiego na niemiecki. Wydawać by się mogło, że taki przekład jest po prostu niepotrzebny, jednak w pewnych szczególnych okolicznościach okazuje się konieczny – a zarazem niemożliwy. Nie chodzi mi tu o przekład – by użyć terminu Jacobsona – intralingwistyczny ani (chyba) o interlingwistyczny czy intersemiotyczny¹ (więc o jaki? – to właśnie próbuję ustalić). Chodzi o sytuację, w której pewien fragment tekstu zostaje zapożyczony z innego języka, a potem zwrócony za pomocą przekładu. Nie jestem zresztą pewien, czy można tu mówić o „zwróceniu”, bo choć zwraca się to samo, to nie jest to już to samo... Spróbujmy zatem raz jeszcze – chodzi o powtórzenie oryginalnego fragmentu tekstu z języka A w tekście zapisanym w języku B, a potem powtórzenie owego fragmentu, bez żadnych zmian, w przekładzie danego tekstu z języka B na język A. Mamy serię powtórzeń, a nie pożyczkę i zwrot. Taki frag-

¹ R. Jakobson *O językoznawczych aspektach przekładu*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Universitas, Kraków 2009.

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

ment „zwrócony” oryginałowi po „przejściu przez obcy język” nie jest już cytatem, ale jakimś, nie umiem znaleźć innego słowa, cytatem-niecytatem. Czym jest ów cytat-niecytat? – oto moje pytanie.

Sens tego pytania można objaśnić inaczej – w formie wyznania. Pisząc (nie raz) o twórczości Tadeusza Różewicza, skwapliwie pomijałem, nie licząc jednego przypisu², problem cytatów obcojęzycznych w jego wierszach (przede wszystkim cytatów niemieckich, bo tych jest najwięcej). Czas to naprawić. Od razu jednak muszę poczynić kilka zastrzeżeń. Po pierwsze, rozpatruję to pytanie nie jako znawca teorii przekładu (bo nim nie jestem), ale jako badacz poezji, który ani w pracach z zakresu teorii przekładu, ani w literaturze poświęconej Różewiczowi nie znalazł dobrej odpowiedzi na pytanie dotyczące funkcji takiego cytatu-niecytatu. Badacz, który ponadto – powiedzmy od razu, bo to istotne – zdumiony jest odpowiedziami, jakie daje praktyka translatorska (nie tylko dlatego, że są one niejasne). Po drugie, muszę od razu uprzedzić, że nie zdołam podać tu jakieś typologii funkcji cytatu, przedstawić sposobów przytaczania, opisać struktury tekstu zawierającego cytat. Interesuje mnie jedynie problem hermeneutyczny, problem interpretatora oryginału i przekładu. Stawiam pytanie o semantyczne napięcie między cytatem a „resztą” tekstu oraz pytanie o to, co dzieje się z taką (zawierającą cytat) całością w przekładzie – jak ona znaczy jako całość i jak w jej obrębie znaczy ów fragment, który w oryginale można było nazywać cytatem, a który teraz dobrej nazwy nie ma? Po trzecie, chodzi zatem o to, jak w przekładzie, w którym zawarty jest fragment będący w oryginale cytatem obcojęzycznym, krąży sens? I czym to krążenie różni się od krążenia sensów w przekładzie tekstu niezawierającego w oryginale cytatu obcojęzycznego? Cały czas mówię o cytacie z języku przekładu, niezależnie od tego – choć z uwzględnieniem tej różnicy – czy cytat występował w oryginale (najczęściej po niemiecku), czy nie (czyli w przekładzie na polski), oraz z uwzględnieniem różnic, jakie wnoszą techniki graficznego zaznaczania przytoczenia (wydaje się bowiem, że techniki te modulują status cytatu – na przykład, kursywa i cudzysłów, zwłaszcza kiedy występują w tym samym tekście oryginału lub przekładu)? Przy czym – dodajmy jeszcze i to – pytania te stawiam niezależnie od faktu, czy istnieje poetyka dzieła będącego przekładem, i odpowiedzi na pytanie, na ile jest ona odmienna od poetyki dzieła oryginalnego. Nie rozstrzygnę tu tego, ale jest przecież istotne, czy relację cytat obcojęzyczny – reszta tekstu opisujemy w ramach jednej, wspólnej dla przekładu i oryginału, poetyki, czy w ramach dwóch różnych poetyk (czyli – innymi słowy – czy jest to jedna relacja, czy dwie odrębne relacje).

W tym miejscu kończę część wstępną, przypominając, że wszystkie te pytania stawiam w jednej tylko perspektywie, ale za to szerokiej – w perspektywie hermeneutycznej.

² A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 168, przyp. 72.

Opinie

2.

„Mówiąc o powiązaniach naszej translatologii z teoriami badań literackich, trzeba odnotować stosunkowo niewielki wpływ hermeneutyki” – stwierdza Anna Legeżyńska w artykule *Przekład: pewniki, spory i pytania translatologii*³. Warto zatem zastanowić się krótko nad tym, jak zmienia się teoria przekładu pod wpływem hermeneutyki⁴.

Zacznę od tego, że związek tych dwóch dziedzin jest bardzo ścisły. Wolno chyba powiedzieć, że zawierają się one w sobie nawzajem: hermeneutyka zawiera w sobie pewną „teorię” przekładu, zaś każdy przekład jest wydarzeniem hermeneutycznym. Nie wiadomo więc, co jest metaforą czego: przekład metaforą hermeneutyki czy na odwrót⁵. Z jednej strony – jak powiada Ricoeur, komentując Steinera – rozumieć to tyle, co przekładać⁶. Rozumienie zaś – jak wiemy od Heideggera – jest sposobem bycia *Dasein*, nie zaś jedną z metod badawczego postępowania. Oznacza to, że na gruncie hermeneutyki dochodzi do rozszerzenia pojęcia przekładu. Z drugiej strony można powiedzieć na odwrót: to nie hermeneutyka zawiera w sobie „teorię” przekładu, lecz przekład (relacja między nim a oryginałem) zawiera

³ A. Legeżyńska *Przekład: pewniki, spory i pytania translatologii*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002, s. 288. Jest to artykuł bardzo instruktywny z teoretycznego punktu widzenia i cenny z punktu widzenia historycznego – stanowi w istocie przegląd najważniejszych dokonań i zaniechań polskich teoretyków przekładu artystycznego. Por. ponadto tekst Jacka Brzozowskiego *Czy istnieje w Polsce szkoła hermeneutyczna w przekładzie?*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 9: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?*, red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

⁴ Pewien pogląd w tej sprawie można sobie wyrobić, przeglądając rozdział *Perspektywa hermetyczna* w antologii *Współczesne teorie przekładu*. Powinienem w tym miejscu zaznaczyć, że moje uwagi, w porównaniu do szkiców zebranych w tej antologii, mają charakter bardziej ogólny i „filozoficzny”.

⁵ H-G. Gadamer pisze: „Nazwa hermeneutyki jako sztuki czynienia zrozumiałym tego, co powiedziano w obcym języku, nie bez powodu wywodzi się od imienia Hermesa, tłumaczącego ludziom boskie posłania. To etymologiczne przypomnienie nie pozostawia wątpliwości, że chodzi tu o jakieś wydarzenie językowe, o przekład z języka na język, a więc o stosunek dwóch języków” (*Estetyka i hermeneutyka*, w: tegoż *Rozum słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz i K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 135-136).

⁶ P. Ricoeur *Paradygmat przekładu*, w: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 359. Steiner natomiast stwierdza: „Przekład jest pod względem formalnym i pragmatycznym obecny *implicite* w każdym akcie komunikacji, emisji i recepcji każdego rodzaju znaczenia” (*Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000, s. 15).

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

cały kosmos istniejących i możliwych hermeneutyk. Hermeneutyk mniej lub bardziej radykalnych – albo kładących nacisk na dystans między oryginałem a przekładem, albo na ich bliskość.

Mówiąc o hermeneutycznej teorii przekładu, słowo „teoria” wzięłem powyżej (i biorę ponownie) w cudzysłów. Nie jest bowiem jasne, czy na gruncie hermeneutyki może istnieć teoria przekładu, czy jest do czegoś potrzebna i czy hermeneutyczną koncepcję przekładu można nazywać teorią. Jeśli zgodzimy się, że w tytule *opus magnum* Gadamera nie chodzi bynajmniej o przeciwstawienie prawdy i metody, lecz jedynie o odrzucenie uniwersalistycznych roszczeń tej drugiej, to powiemy, że teoria nie tyle zostaje wykluczona, ile uznana za rodzaj partykularyzacji poprzedzającego ją doświadczenia hermeneutycznego. Przedmiotem namysłu hermeneutyki nie będzie zatem sama teoria (jej struktura), lecz relacja, w jakiej pozostaje ona z doświadczeniem. Jaka to relacja? Gadamer nazywa ją greckim słowem *atopon*, które oznacza „to, co osobliwe i niedające się nigdzie umieścić w zwyczajnych strukturach antycypacji doświadczenia”⁷. Jeśli uznamy, że jedną z takich struktur jest teoria przekładu, to stwierdzimy, że jest ona tyleż potrzebna, ile zbędna; że jest swego rodzaju rusztowaniem, które wprawdzie pomaga opisać przekład, ale zarazem jest przez przekład – który należałoby sobie wyobrazić raczej jako wydarzenie niż wytwór – niszczone⁸.

Na gruncie strukturalistyczno-semiotycznych badań nad przekładem (i w polskiej teorii przekładu) pojęciem kluczowym jest ekwiwalencja. Na gruncie hermeneutyki – nie. I to niezależnie od tego, jak tę ekwiwalencję pojmujemy. „Istnieje nie tyle stopień przekładalności z języka na język, ile stopień nieprzekładalności” – powiada Gadamer⁹. Perspektywa zostaje odwrócona. Nie mechanizmy reprodukcji i wytwarzania podobieństwa między oryginałem a przekładem, lecz nieuchronność różnicy staje się tematem hermeneutycznym. W uogólnionym ujęciu *Horizontverschmelzung*, stapiania się czy też fuzji horyzontów, oznacza to, że do stopienia nigdy nie dochodzi i że inność nigdy nie zostanie wchłonięta i oswojona. Zgadzam się w tej kwestii z tymi, którzy twierdzą, że Gadamer idzie za Heglem tylko do pewnego momentu – i ostatecznie wizji całkowitego pojednania przeciwstawia Heideggerowską faktyczność¹⁰.

W hermeneutyce zmienia się ponadto rozumienie podania o wieży Babel. Steiner z przekąsem mówi o poszukiwaniu jakiejś *Ur-Sprache* w języku matematyki

⁷ H.-G. Gadamer *Retoryka, hermeneutyka i krytyka ideologii*, w: tegoż *Język i rozumienie*, wyb., przekł. i postł. P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 81.

⁸ Ale można też po prostu – jak Steiner – uznać, że teoria przekładu nie istnieje. Nie tylko na gruncie hermeneutyki, ale w ogóle.

⁹ H.-G. Gadamer *Granice języka*, w: tegoż *Język i rozumienie...*, s. 39.

¹⁰ Według Steinera przekład w 90 przypadkach na 100 jest porażką – albo przeważa nad oryginałem, albo mu ustępuje. Wierność jest kategorią ekonomiczną, a ta ekonomia – etyczną (*Po wieży Babel...*, s. 532).

Opinie

lub chińskich ideogramach¹¹. Z dystansem odnosi się do tezy, że „sama potrzeba przekładu jest jakby piętnem Kainowym, świadkiem banicji człowieka z *harmonia mundi*”¹². Zachwycą go za to i zastanawia zdumiewająca mnogość języków. Z kolei Gadamer w *Prawdzie i metodzie* zauważa:

Gdy mit mówi o prajęzyku i pomieszaniu języków, to takie antyczne ujęcie odzwierciedla w zręczny sposób faktyczną zagadkę, jaką dla rozumu stanowi wielość języków, ale potraktowany dosłownie, ów przekaz mityczny stawia sprawę na głowie, gdy mówi o pierwotnej jedności ludzi używających pierwotnego języka, który wskutek pomieszania uległ rozbiciu.¹³

Na głowie, gdyż dystans, obcość i wielość języków nie są po prostu przeszkodą w porozumieniu i rozumieniu, lecz warunkiem rozumienia i porozumienia. „Nie istnieje pierwsze słowo. Mówienie o pierwszym słowie jest samo w sobie sprzeczne”¹⁴.

Kiedy już wiemy (w najogólniejszym zarysie), jak mają się do siebie teoria przekładu i hermeneutyka, warto wrócić do pytania o miejsce hermeneutyki w polskiej tradycji badań nad przekładem artystycznym. Spróbuję pokazać, że hermeneutyka w jakiś ukryty sposób jednak w niej istnieje, niespodziewanie się zjawia lub też nie daje usunąć. Posłużę się klasycznym tekstem Edwarda Balcerzana *Poetyka przekładu artystycznego*. W tekście tym hermeneutyka pojawia się jako swego rodzaju pokusa, którą autor skrupulatnie (i nieskutecznie) odsuwa. Przyznaje się do niej tylko po to, aby tym skuteczniej się jej wyprzeć. Powiada, że „w hierarchii powinności sztuki przekładu najistotniejsze są jej cele hermeneutyczne”¹⁵, ale rolę hermeneutyki sprowadza do roli – zapożyczając określenie od Tomasza Burka – „rozjaśniacza znaczeń”. Niewiele to ma wspólnego z hermeneutyką w znaczeniu „metodologicznym” – jak zauważyła słusznie Legeżyńska¹⁶. Chciałbym jednak wziąć Balcerzana za słowo. W pewnym momencie w *Poetyce przekładu artystycznego* czytamy:

Tłumaczenie właściwe usiłuje oddać sprawiedliwość autorowi oryginału, mówić jego głosem. Tłumacz zadowala się tu niejako rolą rozumnej stacji przekaznikowej. Interpretacja natomiast czyni głównym podmiotem wypowiedawczym tłumacza.

¹¹ Ale to samo twierdził już Humboldt, podkreślając niższość chińszczyzny wobec języków indoeuropejskich – zob. W. von Humboldt *O budowie gramatycznej języka chińskiego*, w: tegoż *O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka*, wyb., przekł. i wstęp E.M. Kowalska, przekł. przejrzał M.J. Siemek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

¹² G. Steiner *Po wieży Babel...*, s. 105.

¹³ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 403-404.

¹⁴ H.-G. Gadamer *Język i rozumienie*, w: tegoż *Język i rozumienie...*, s. 21.

¹⁵ E. Balcerzan *Poetyka przekładu artystycznego*, w: tegoż *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Śląsk, Katowice 1998, s. 110.

¹⁶ A. Legeżyńska *Przekład: pewniki...*, s. 289.

Odróżnienie to ilustruje Balcerzan przykładami. Przykładem interpretacji jest postępowanie Iwaszkiewicza, który komentując swoje przekłady Nerudy wyjaśniał, że wyrażenie „motyl muzo” musiał przełożyć na wyrażenie „błękitny motyl muzo”, wydobywając nieczytelną dla polskiego odbiorcy implikację zawartą w oryginale. Przykładem na przekład właściwy jest para słów *loszadz*–koń.

Komentatorzy tekstu Balcerzana zwykle podkreślają silny status sformułowanego wyżej odróżnienia. Co jest trochę dziwnie, ponieważ sam Balcerzan – w sposób mniej lub bardziej jawny i na kilka sposobów – ustanowiwszy je, sam je zacieiera. Bardzo mi się to podoba – i pójdę tym tropem¹⁷. Zatem – Balcerzan zauważa, że oba typy „krzyżują się ze sobą”¹⁸ i rzadko występują w stanie czystym. Ja powiedziałbym – nigdy. Pokazują to przykłady. Pierwszy, ten z motylem, to raczej tłumaczenie właściwe, a nie interpretacja. Wydobyć na jaw semantycznej implikacji uznać wręcz można za modelowe wypełnienie roli „rozumnej stacji przekątnikowej”. I na odwrót – łatwo sobie wyobrazić przekład (z rosyjskiego) zawierający słowo „koń” wymagające dookreśleń, które wcale nie są implikowane (na zasadzie metonimii, a więc encyklopedii), lecz raczej narzucane temu słowu przez całą sieć potencjalnych (i potencjalnie metaforycznych) relacji, w jakich pozostaje ono w języku oryginału. To nie wszystko. Balcerzan podkreśla ponadto, że w przekładzie artystycznym nie chodzi o zachowanie planu treści przy zmianie planu wyrażania, gdyż w tym rodzaju przekładu nieustannie „znaczące przechodzi w oznaczane”¹⁹. Trudno się z tym nie zgodzić – ale jeśli tak jest, to tłumaczenie właściwe okazuje się tylko zjawiskiem granicznym. Ale chyba i to za dużo powiedziane. Balcerzan stwierdza przecież, że w przekładzie właściwym tłumacz usiłuje mówić głosem oryginału. Usiłuje, a nie – mówi. Zatem tak czy owak mówi głosem własnym. Wynika z tego, że tłumaczenie właściwe jest nie tyle zjawiskiem granicznym, ile odmianą interpretacji – nie jest natomiast osobnym rodzajem tłumaczenia. I jeszcze jedno – co to znaczy, że „tłumacz właściwy” jest „rozumną stacją przekątnikową”? Jeśli zgodzimy się, że nigdy z góry nie wiadomo, na czym polega oddanie sprawiedliwości autorowi oryginału – bo przecież *nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres* – to łatwo dojdziemy do wniosku, że w rolę tę wchodzi się w obu rodzajach przekładu. Albo – lepiej mówiąc – nie wchodzi nigdy. Tłumacz z definicji sytuuje się bowiem w innym miejscu (i często czasie) niż przekładany tekst – ale zawsze miejscu określonym i określającym jego wrażliwość oraz rozu-

¹⁷ Zarazem za Julianem Kornhauserem, który to samo, co ja, próbował zrobić w szkicu *Interpretacja w akcie translacji* zawartym w tomie *Z teorii i historii przekładu artystycznego. Materiały z konferencji naukowej w Szczawnicy (17-129 marca 1972)*, red. J. Baluch, Wydawnictwo UJ, Kraków 1975.

¹⁸ E. Balcerzan *Literatura z literatury...*, s. 26.

¹⁹ Tamże, s. 25. Mówiąc to – zauważmy – Balcerzan powiada to samo co Geoffrey Bennigton i Jacques Derrida, zob. G. Bennigton, J. Derrida *Jacques Derrida*, przekł. i posł. V. Szydłowska-Hmissi, Genesis, Warszawa 2009, s. 143. Zdaje się zatem, że Balcerzan cytuje Derridę albo raczej Derrida – Balcerzana...

mienie. Jeśli przekłady mają być – jak chce Balcerzan – serią otwartą, a więc zjawiskiem historycznym, to musimy założyć, że tłumacz sytuuje się w jednym horyzoncie, a dzieło w drugim, nie wolno jednak twierdzić, że tłumacz sytuuje się ponad dwoma wymienionymi horyzontami. W innym wypadku seria przekładów byłaby wprawdzie otwarta, ale tylko jeden przekład byłby właściwym przekładem, inne byłyby po prostu błędami. Oznaczałoby to *de facto*, że przekład nie jest zjawiskiem historycznym.

Uczyniwszy z Edwarda Balcerzana hermeneutę – a komu, jak nie tak odkrywczemu i wrażliwemu czytelnikowi jak on miano to się należy – chciałbym odnotować jeszcze jego trzy inne inspirujące uwagi. Wiąza się one z Różewiczem, a więc z kwestią, o której wspominałem na początku i do której teraz zamierzam przejść. Po pierwsze, w *Poetyce przekładu artystycznego* Balcerzan zauważa, że dzieło tłumacza istnieje w danej literaturze narodowej inaczej niż dzieła oryginalne, rodzime. Dwie wersje tego samego utworu w języku rodzimym pojawiają się rzadko, a jeśli już – to badacz wybiera sobie tę wersję, którą uważa za kanoniczną. Przekład na odwrót – jest co najmniej podwójny, a często wielokrotny. Co jednak zrobić z twórczością, w której wiele utworów ma różne wersje i tylko za pomocą arbitralnej decyzji można sobie spośród wielu wersji (wiązki oryginałów? – czy może wiązki „oryginałów”?) – wybrać tę właściwą? Taka jest właśnie twórczość Różewicza. Z tego wynikałoby, że status tekstu oryginalnego w przypadku Różewicza przypomina status przekładu. Przekładu, w którym – dodajmy – nie ma oryginału.

Po drugie, zajmując się podobieństwem cytatu i przekładu, Balcerzan pisze: „W krążeniu cytatu i w funkcjonowaniu przekładu pojawia się ten sam mechanizm semiotyczny”, czyli „mechanizm samoregulacji kultury podporządkowanej normom wielogłosowości”²⁰. A co się dzieje, jeśli mamy do czynienia z cytatem z niemieckiego w oryginale polskim przełożonym na niemiecki? Czyż liczne wiersze Różewicza nie są najlepszą egzemplifikacją tezy Balcerzana? Powtórnie dochodzimy do tego samego wniosku: status wierszy Różewicza, właśnie z powodu ich osobliwej cytacyjności, dziwnie przypomina status przekładu. Teksty Różewicza nie tylko funkcjonują w ramach wskazanego przez Balcerzana mechanizmu łączącego cytat i przekład, ale niejako zawierają ten mechanizm w sobie – i nie wiadomo, co tu się w czym odbija, mechanizm tekstowy w międzytekstowym, czy na odwrót.

Po trzecie – szukając nazwy dla tego mechanizmu, w którym mieszczą się przekład i cytat, Balcerzan dochodzi do określenia „poetyka reminiscencji”. Nie daje się ona zredukować do naśladownictwa i polega na nastawieniu na czyjaś gotową, wcześniej uformowaną wypowiedź. Ale u Różewicza mamy do czynienia nie tylko z nastawieniem na cudze wypowiedzi, ale również na własne – i ta praktyka podobnie nie ma nic wspólnego z naśladowaniem (siebie samego). Czy można zatem powiedzieć, że poetyka reminiscencji jest odmianą poetyki powtórzenia, w której cytacyjność jest tak daleko posunięta, że zaciera się w niej odróżnienie mowy włas-

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

nej i cudzej? Tak dzieje się właśnie, jak myślę, u Różewicza – i zjawisko to nie da się okiełznać poprzez wyznaczenie jego obszaru występowania ani też zlekceważyć za pomocą stwierdzenia, że mamy tu do czynienia z pewną marginalną kwestią w dziele jednego tylko poety.

3.

Dziwnym trafem okazało się, że w zbiorze „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”, poświęconym relacjom twórczości Różewicza z Niemcami, ważne miejsce zajmuje wiersz *Kamienni bracia* z tomu *Srebrny kłós* (1955). Dziwnym – bo nie jest to wcale dobry wiersz. Obraz pożogi wojennej podczas wyzwalań Nysy zostaje tu zestawiony z niemiecką przeszłością miasta, której metonimią jest płyta nagrobna wystawiona w 1600 roku dwóm zmarłym braciom Johanessowi i Friedrichowi. Powtórzone dwukrotnie wyrażenie „gotyckie ostre / jak miecze litery” z inskrypcji „Ligen und Ruen / in einer Gruft / Unter diesem Stein” pełnią rolę symbolu niemieckiej, odwiecznej agresji wobec Polski. W zakończeniu utworu „patrz mali bracia / jak dokoła / zmienia się / wielki świat”²¹. Niemiecki badacz Peter Horst Neumann w szkicu *Wiersz Tadeusza Różewicza „Kamienni bracia” w przekładzie niemieckim* notuje swe wrażenia z pierwszej lektury, pytając, czy kamienie w Polsce mogą mówić po niemiecku, skoro prymas Wyszyński twierdził, że na Śląsku wszystko i wszyscy, nawet kamienie, mówią po polsku:

W rzeczy samej, chodziło tu o specyficznie polsko-niemiecki problem translatorski. Tylko zapoznanie się z polskim oryginałem mogło mi dać jasność. I okazuje się, że przedstawiony tu problem dla tłumacza nie istniał. Istniał jedynie dla czytelnika przekładu [...] Jak wielkie było moje zawstydzenie, a może raczej: jak wielki był mój podziw dla Tadeusza Różewicza, kiedy otrzymałem od Karla Dedeciusa kopię oryginału [...].²²

Zostawmy kwestię polityczną na boku (pomijam fakt, że Neumann przecenia wagę gestu Różewicza, czyli cytowania inskrypcji po niemiecku). Chodzi o – by tak rzec – samo zdarzenie lektury. Neumann nie mógł zrozumieć i nie zrozumiał przełożonego na niemiecki wiersza Różewicza, nie sięgając po oryginał, i to właśnie z tego powodu, że wiersz ten zawiera fragment po niemiecku, który na pierwszy rzut oka nie wymaga przekładu, a ale już na drugi – jakby wymaga.

W tym samym tomie do wiersza *Kamienni bracia* wraca Piotr Łuszczkiewicz. Powiada on, że owo porównanie liter do gotyckich mieczy można rozumieć jako

²¹ T. Różewicz *Utwory zebrane*, t. 7: *Poezja*, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 426-427. Kolejne trzy tomy *Poezji* ukazały się w roku 2006. Cytaty z wierszy Różewicza lokalizuję za tym wydaniem w tekście głównym po skrócie P, z podaniem tomu i strony.

²² P.H. Neumann *Wiersz Tadeusza Różewicza „Kamienni bracia” w przekładzie niemieckim*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybur, przeł. J. Dąbrowski, Universitas, Kraków 2003, s. 314, podkreślenie – P.H. Neumann.

„wyjaśnienie zasad funkcjonowania niemieckojęzycznych cytacji. Są one po prostu «ostre jak miecze», głęboko tną delikatną tkanę wierszowanej mowy i pozostawiają w niej nieusuwalne ślady»²³. *Kamiennymi braćmi* zajmuje się też Wolfgang Schlott. Wyjaśnia, że „W rzeczywistości na płycie grobowej, w odróżnieniu od archetypicznego obrazu [rysowanego przez Różewicza], zobaczyć można nie litery gotyckie, lecz [po prostu] majuskułę»²⁴. Tu dwa pytania. Czy fakt ten zmienia lekturę wiersza? I czy podważa tezę Łuszczykiewicza?

Zacznijmy odpowiedź od kilku uwag generalnych. Problem, który można umownie nazwać wielojęzycznością twórczości (zwłaszcza poezji) Różewicza, jest tak poważny, że wymagałby obszernej rozprawy. Rzecz nie sprowadza się bowiem tylko do relacji z językiem niemieckim, o czym napisała księżka Aleksandra Ubertowska²⁵. U Różewicza znajdziemy odwołania do kilku języków (przede wszystkim niemieckiego, angielskiego, włoskiego, hiszpańskiego). Odwołania te sięgają do różnych poziomów mowy, rejestrów języka i obiegów słowa (od mowy potocznej, przez *mass media* do literatury). Mają różny stopień wyrazistości, który prawdę mówiąc, umyka tradycyjnym kategoriom, takim jak cytaty, kryptocytaty, parafraza, aluzja *etc.* Jest to szczególnie widoczne w poematach *Jestem nikt*, *recycling*, *przerwana rozmowa*, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*. Sprawę komplikuje dodatkowo, zwłaszcza z punktu widzenia tłumacza, fakt, że Różewicz w specyficzny sposób odczuwa polszczyznę, wydzielając w niespodziewany sposób formuły uznane za – powiedzmy umownie – obce. Edward Balcerzan, pisząc o tej kwestii, użył kiedyś kapitalnej metafory „napadania przez cudzysłów na słowa”²⁶. Jak z tymi wszystkimi problemami radzą sobie tłumacze? Przyjrzyjmy się praktyce Karla Dedeciusa.

Zauważmy najpierw, że reguła stosowana przez Różewicza jest na pozór prosta – to, co daje się zidentyfikować jako wypowiedź autorska, jest przez niego przywoływane za pomocą wyraźnych znaków wydzielających mowę cudzą, najczęściej cudzysłowu (bez względu na to, czy mamy do czynienia z cytatem w oryginale, czy nie). Kursywę stosuje Różewicz na ogół tylko do tytułów. Bez żadnych znaków obywają się fragmenty, w których poeta oddaje się grom słownym. Miesza wtedy często różne języki i rejestry mówienia, tak jak – powiedzmy – w *Opowiadaniu dydaktycznym*, w którym przedrzeźnia poetykę dadaistów. Jest to zrozumiałe, kursywy czy cudzysłowy ograniczałyby wieloznaczność owych gier i niepotrzebnie oddzielały je od polszczyzny, w którą mają na ogół płynnie wchodzić – i płynnie z niej wychodzić. Oczywiście, od zasad tych mamy wiele odstępstw. Można – na

²³ P. Łuszczykiewicz *Niemiecka mitologia Tadeusza Różewicza*, w: tamże, s. 234.

²⁴ W. Schlott *Bez poetyckich fajerwerków, przeciw kliszom myślowym: o kilku niemieckich motywach w liryce Tadeusza Różewicza*, w: tamże, s. 184.

²⁵ A. Ubertowska *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Universitas, Kraków 2001.

²⁶ Zob. E. Balcerzan *Różewicz jako „Różewicz”*, w: tegoż *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Universitas, Kraków 1977, s. 68.

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

przykład – pytać, dlaczego cytaty z Hölderlina „Cóż po poecie w czasie marnym”, który otwiera wiersz *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, podawany jest w cudzysłowie (P III, s. 270), a dlaczego kończący *Appendix dopisany przez „samo życie”* „berümthen Rosenspruch” Rilkego – jak mówi sam Różewicz – przywołany został (w przekładzie Przybosa zresztą) bez cudzysłowu (P I, s. 127)? Nad tym jednak – w kontekście prowadzonych tu rozważań – możemy przejść do porządku dziennego. Sprawa naprawdę komplikuje się w przekładach Dedeciusa²⁷.

Przyjrzyjmy się kilku przykładom. Omawiany już wiersz *Kamienni bracia* różni się od polskiego oryginału w edycji Dedeciusa nie tylko w przekładzie, ale i – by tak rzec – w oryginale. Słowem, Dedecius ma na ogół jakby własne oryginały, z czego wynika, że wiersze Różewicza różnią się od siebie nie tylko, co poniekąd oczywiste, w przekładzie i w oryginale, ale też oryginał różni się od oryginału (co – prawdę mówiąc – jest tylko jedną z wielu różnic rozsadzających kategorię oryginału w tej poetyce). W dwunastotomowej edycji *Utworów zebranych* (będę ją niekiedy nazywał – z powodu koloru okładek – „czerwoną”) oryginał wiersza *Kamienni bracia* podaje niemiecką inskrypcję nagrobną w cudzysłowie (P I, s. 426). W edycji Dedeciusa zarówno oryginał, jak i przekład, inskrypcję tę podają kursywą i to dodatkowo wziętą w cudzysłów (NFU, s. 116). Podobnie dzieje się w poemacie *Non stop show*. Tam, gdzie „czerwona” edycja Różewicza nie wyróżnia – ze zrozumiałych i wspomnianych wcześniej powodów – gier słów (P II, s. 404-413), oryginał Dedeciusa stosuje wszędzie, podobnie jak przekład, kursywę (NFU, s. 192-211). Poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* wnosi nowe komplikacje. Autocytaty po polsku, zapisane w „czerwonej” edycji tylko w cudzysłowie (P III, s. 335-345), oryginał Dedeciusa podaje kursywą oraz bez kursywy i w cudzysłowie po niemiecku (NFU, s. 214-233). Autocytaty po angielsku (w przekładzie Czerniawskiego) w „czerwonej” edycji podane również w cudzysłowie i bez kursywy, Dedecius podaje i w oryginale, i w przekładzie kursywą. Fragmenty niemieckie w żaden sposób niewyróżnione zgodnie z regułą przyjętą w „czerwonej” edycji (bo nieposiadające identyfikacji autorskiej), Dedecius konsekwentnie wyróżnia kursywą. W „czerwonej” edycji wiersza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” fragment „po drodze zbierał zioła / do słów Heidekraut / Erika Arnika / słowa układał do snu / wkładał do ciemności // in der Hütte / Celan spotkał / Martina Heideggera” (P III, s. 270) w oryginale Dedeciusa zapisany jest inaczej: „po drodze zbierał zioła / do słów *Heidekraut / Erika Arnika / słowa układał do snu / wkładał do ciemności // in der Hütte / Celan spotkał / Martina Heideggera*” (NFU, s. 258). Kursywa zachowana zostaje w przekładzie. Powtarzająca się w wersji „czerwonej” fraza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” występująca w „czerwonej” edycji w cudzysłowie bez kursywy, w oryginale i w przekładzie Dedeciusa występuje konsekwentnie kursywą. W wierszu o Klausie Mannie *Życie w cieniu* pierwszy wers „Ocenia się mnie jako Syna” w *Utworach zebranych* jest nieoznaczono-

²⁷ T. Różewicz *Niepokój. Formen der Unruhe*, przeł. K. Dedecius, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999. Cytaty lokalizuje w tekście po skrócie NFU.

ny (P III, s. 273) – oryginał i przekład Dedeciusa podają ten wers kursywą (NFU, s. 284-285). W *Miłości do popiołów*, wierszu o Beckettcie, tytuł „more pricks than kicks” występuje, zgodnie z regułą, kursywą (P III, s. 209), Dedecius daje dwa razy i kursywę, i cudzysłów (NFU, s. 288-289).

Przerwijmy w tym miejscu to nużące wyliczenie – choć przecież dotyczy ono tylko generaliiów – ze świadomością, że przekłady Dedeciusa nastroczają – jak każde inne – wiele ciekawych, zarówno ogólnych, jak i szczegółowych problemów. Na przykład – w poemacie o Baconie występuje zagadkowa i bardzo ważna fraza „obaj wędrowaliśmy / przez Ziemię jałową” (P III, s. 339). Czy chodzi tu o tytuł (wędrowanie po kartach poematu), czy o przemierzanie jakiejś krainy? Jeśli o to pierwsze, rodzi się pytanie, czemu Różewicz (zgodnie ze swą regułą) nie stosuje kursywy? Jeśli o drugie – z jakiego powodu używa dużej litery przy słowie „ziemia”? Fragment ten – dodajmy – Dedecius tłumaczy na niemiecki po angielsku: „«the waste land»” (cudzysłów u Dedeciusa – NFU, s. 223). Co też jest dziwne, bo nie ma tu żadnej dużej litery, znów więc nie ma pewności, czy chodzi po prostu o tytuł poematu Eliota. Inna, nieco podobna kwestia: czasem Różewicz niespodziewanie stosuje dużą literę przy rzeczowniku, na przykład, w słowach wodospad i rzeczywistość w wierszu *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia* (P III, s. 384 – „Godziłem się z Rzeczywistością / z Wodospadem”). Dedecius, konsekwentnie nieużywający dużych liter, też daje duże litery (NFU, s. 239), co stwarza efekt przybliżony, choć przecież inny (w niemieckim to jakby powrót normalności). Dedecius jest jednak niekonsekwentny – i do tego ponownie zmienia oryginał. Bardzo ważne wyrażenie z tegoż utworu „napiszę krótki wiersz / i w tym / małym wierszu / zamknę Wodospad” (P III, s. 383) podaje w polskim oryginale, spacjując słowo „krótki”, czego nie ma w edycji „czerwonej”, a w przekładzie oddaje tę spację za pomocą kursywy, natomiast napisane po polsku dużą literą słowo „Wodospad” oddaje małą: „wasserfall” (NFU, s. 236-237). Gdy Różewicz w tym samym wierszu pisze „w porę «połapałem się»” (P III, s. 383) Dedecius tłumaczy „ich besann mich rechtzeitig” (NFU, s. 237). Cudzysłów – ani literalnie, ani w sensie przenośnym – nie napada tu na niemieckie słowa... Nie wspominam już o takich fundamentalnych decyzjach, jak przekład w znanym wierszu *be z* frazy „życie bez boga jest niemożliwe / życie bez boga jest możliwe” (P III, s. 253-254) jako „ein leben ohne gott ist möglich / das leben ohne gott ist unmöglich” (NFU, s. 274-275).

Nie ma tu już miejsca, by pisać o tłumaczeniach na angielski Czerniawskiego. Zatrzymajmy się tylko przy dwóch, szczególnie wyrazistych, przykładach. Pierwsza to przekład poematu *Rozmowa z księciem*. Czerniawski tłumaczy ten poemat wedle pierwszej jego wersji z wydania z 1960 roku. Cytat z *Hamleta* – nie wiedzieć czemu – podany tu został po niemiecku²⁸. Czerniawski podaje go jednak w tłumaczeniu po angielsku – i w takiej właśnie wersji językowej występuje on w dwóch

²⁸ T. Różewicz *Selected poems*, trans. by A. Czerniawski, afterword by T. Paulin and J. Pieszczachowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 60-67. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie SP.

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

najważniejszych edycjach poezji Różewicza *Poezje* (t. 1, Kraków 1988, s. 474-477) oraz w *Utworach zebranych* (P II, s. 123-127). Kończący poemat podany w oryginale cytat z wiersza Benna *Fleisch* „Das Hirn verwest so wie der Arsch” (SP, s. 67), w dalszych wydaniach zostaje pominięty. Podobnie jak i nota „Uwaga autora: W poemacie znajdują się cytaty z dzieł: Szekspira, Eliota i Benna” (SP, s. 66). Dodajmy, że fragment z Benna podany został, jak u Różewicza, bez kursywy. Drugi przykład: tłumaczenie wiersza *Drzwi*. Końcowy fragment „nic / nie widzę” Czerniawski tłumaczy jako „I see / nothing” (SP, s. 144-145). W tomie *Matka odchodzi* zakończenie tego wiersza brzmi: „widzę / Nic” – bez podania żadnej informacji, że doszło do zmiany.

Jak widać, obecność różnojęzycznej mowy, a zwłaszcza oryginalnych cytatów, sprawia w przekładach wierszy Różewicza sporo kłopotów. Olgierd Wojtasiewicz pisał przed laty, że sytuacja, w której przychodzi „oryginał w języku A z aluzjami w języku B tłumaczyć na język B” nie ma „rozwiązania całkiem zadowalającego”²⁹. Proponował stosowanie odnośników. Dedecius radzi sobie inaczej, przysposabia – by tak rzec – oryginał. Jest to postępowanie z punktu widzenia filologa osobliwe, ale – nie ukrywajmy – bardzo Różewiczowskie. Jedno jest pewne – to, co robi Dedecius, już na poziomie elementarnego porównania „oryginału” z „oryginałem” oraz z przekładem, jest daleko idącą interpretacją.

4.

Nasycanie poezji Różewicza mową wielojęzyczną, w tym cytatami w oryginale, to – rzecz jasna – pewien proces. Proces symptomatyczny dla poety, który zaczął, odcinając się mocnym gestem od zdegenerowanej, zdradliwej kultury – i szukał samej rzeczywistości. Jak się wydaje, proces ten rozpoczął się w latach 60., w kołazowych konstrukcjach poematowych. Osiągnął pełnię w latach 90. Wtedy też został dostrzeżony przez badaczy. Ale mówiono o tym różnie. Julian Kornhauser pisał o „zupełnie nieuzasadnionych przytoczeniach w języku niemieckim”, których jest „zdecydowanie za dużo, epatują one swoją funkcją poetycką, informując wyłącznie o tym, że poeta czyta po niemiecku”³⁰. Alois Woldan trzeźwo zauważył, że „Należy wątpić, czy wystarczy wyjaśnienie, że Autor po prostu uczył się w szkole niemieckiego, a nie jakiegoś innego języka nowożytnego”³¹. Aleksandra Ubortowska dostrzegła, zwłaszcza w twórczości Różewicza z lat 90., „inwazję obcej mowy”³² i pisała:

²⁹ O. Wojtasiewicz *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 92.

³⁰ J. Kornhauser *Panna Nikt czyta gazety*, „Odra” 1999 nr 4, s. 51.

³¹ A. Woldan *O niemieckich intertekstach u Tadeusza Różewicza*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”, s. 208-209.

³² A. Ubortowska *Tadeusz Różewicz...*, s. 59

Opinie

Wydaje się, że dzięki „transplantacji” oryginalnych niemieckojęzycznych fragmentów poetyckich Różewicz zachowuje to, co w poezji nieredukowalne: jedność znaku-dźwięku-znaczenia. Daje w ten sposób wyraz przekonaniu, że przekład jest wtórny: jest zaledwie substytutem poezji, jej przybliżonym wizerunkiem. Obcując z oryginałem, jesteśmy świadkami uobecniania się poezji, a nie „relacji z obecności”.³³

Dotykamy tu skomplikowanej problematyki. Pierwsza kwestia to kreowanie przez Różewicza czegoś, co Balcerzan nazwał „semiosferą świata przedstawionego” i „aurą niemieckości”³⁴. Według niego „najprostszym sygnałem «niemieckości»”³⁵ jest cytat. Najprostszym – ale też, chciałoby się dodać, nader niejednoznacznym. Pokazuje to dobitnie Włodzimierz Bolecki w znakomitej i bardzo inspirującej rozprawie *Historyk literatury i cytaty*. Wynotuję z niej kilka ważnych dla mnie myśli i wychodząc od nich będę snuł dalsze rozważania.

Badania nad problemem cytatu – stwierdza Bolecki – są niedoinwestowane, albowiem nie jest on wyraźną kategorią poetyki tekstu. Cytat w badaniach historycznoliterackich „spełnia przede wszystkim funkcję swoistego *vehiculum*, tj. jakby neutralnego przenośnika innych zjawisk tekstowych czy międzytekstowych”³⁶. Akt cytowania „pełni w tekście funkcję figury semantycznej”³⁷. I ostatnia rzecz: „cytaty, parafrazy, cytaty fikcyjne etc. nie są *ex defintione* słowami cudzymi”³⁸.

Co z tego wynika dla nas? Rzeczywiście, o czym już wspominałem, skomplikowane procedury cytowania w tekstach Różewicza są zaniedbywane, zwłaszcza kwestia cytatu obcojęzycznego. Nie ma o tym mowy w tomie zredagowanym przez Piotra Fausta *Różewicz tłumaczony na języki obce*³⁹, niewiele mówi się w tomie *Nasz nauczyciel Tadeusz*. Wydaje się, że panuje zgoda co do tego, iż cytat obcojęzyczny to zjawisko marginalne, a jeśli już zauważa się je, to pisze o nim na ogół jakby ponad poziomem poetyki, zastanawiając się nad kulturowymi i historycznymi stereotypami w kontaktach polsko-niemieckich.

Wróćmy do kwestii cytatu jako *vehiculum*. Bolecki, kiedy o tym wspomina, to w istocie narzeka na brak ścisłości w badaniach literackich. Rzeczywiście, choć cytat może współtworzyć pastisz czy montaż poetycki, pozostaje zjawiskiem odrębnym. W przypadku cytatu obcojęzycznego (zwłaszcza podanego w oryginale)

³³ Tamże, s. 60.

³⁴ E. Balcerzan *Wobec kultury niemieckiej*, „Odra” 1990 nr 7-8, s. 22.

³⁵ Tamże, s. 24.

³⁶ W. Bolecki *Historyk literatury i cytaty*, w: tegoż *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 18.

³⁷ Tamże, s. 21.

³⁸ Tamże, s. 32, podkreślenie – W.B.

³⁹ *Przekład artystyczny*, t. 4: *Różewicz tłumaczony na języki obce*, red. P. Fast, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1992.

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

formułę Boleckiego trzeba jednak rozumieć neutralnie. Cytat obcojęzyczny to *vehiculum*, które przenosi kulturę, z której pochodzi. To jakby kometa, która ciągnie za sobą długi ogon.

Co to znaczy, że akt cytowania pełni funkcję figury semantycznej? Bolecki wyjaśnia, że – by tak rzec – widoczność aktu cytowania z punktu widzenia poetyki nakazuje, aby pytać o budowę i funkcje cytatów, tak jak pyta się o budowę i funkcje metafory. Z punktu widzenia zjawisk międzytekstowych akt cytowania to zabieg ujawniający, jak działania z poziomu inwencji przekształcają się w działania z poziomu dyspozycji. Tu znów chciałbym coś dodać – kluczowa wydaje się kwestia motywacji. Woldan, pisząc o niemieckich intertekstach u Różewicza, wielokrotnie pyta – i często nie znajduje odpowiedzi – dlaczego taki cytat, a nie inny, dlaczego tu, a nie tam, dlaczego przytoczony w przekładzie, a nie w oryginale *etc.* Abstrahując już od konkretnych przypadków, o które zawsze się można sprzeczać, wolno założyć, że nieuchwytność (lub słaba uchwytność) motywacji cytatu pełni ważną rolę. Podpowiada, że to, co niezrozumiałe na poziomie poetyki lub pewnej wyróżnionej koncepcji intertekstualności, może stać się zrozumiałe na poziomie wyższym. Motywacja (stopień arbitralności), sposób i częstość cytowania, mówią bowiem bardzo dużo – w sposób, powiedziałbym, strategiczny, choć nie wprost – o stojącej za poetyką koncepcji języka, która z kolei determinuje – mniej lub bardziej wyrazistą – ideę przekładu zawartą *implicite* w tekście (lepiej – w tekstach) poetyckich danego autora⁴⁰.

Z tego powodu cytat rzeczywiście nie jest *ex definitione* sygnałem obcości (Łuszczkiewicz w tej sprawie chyba zatem nie ma racji). Trzeba raczej za każdym razem na nowo określać jego pozycję na skali, której krańcami są „swoje” i „cudze”. Bolecki wyjaśnia, że dzieje się tak z powodu „dynamiki literackiej w obrębie poszczególnych poetyk, gatunków, szkół, prądów czy epok”⁴¹. Nie przecząc temu, z przyjętej tu perspektywy hermeneutycznej, należy dodać, że obcość cytatu zależy od koncepcji języka – i to zarówno autora, jak i tłumacza, i badacza. Na koniec skupię się na tej pierwszej – koncepcji autora.

⁴⁰ Bardzo ciekawie pisze o tym Woldan: „Lektura paradygmatyczna oparta na takich odniesieniach [intertekstualnych] wydobywa na jaw stałe motywy i tematy, których nie widać w lekturze syntagmatycznej. Obcojęzyczne interteksty stają się przy tym poszlakami ważniejszymi dla odniesień w systemie całości dzieła niż dla wskazań referencyjnych poza ów system, np. na źródło, z którego dany cytat pochodzi. Nie ulega wątpliwości, że dla tej funkcji indeksacyjnej kod intertekstu jest równie znaczący, a przypadku ekstremalnym być może nawet ważniejszy niż sama «informacja», ponieważ dopiero «cudze słowo» powiadamia o nowej funkcji segmentu intertekstowego” (*O niemieckich intertekstach...*, s. 222). Powiedziałbym nawet więcej – o owej „ekstremalności” nie wolno zapominać w żadnym momencie, jest ona bowiem czymś obligatoryjnym, choć występuje w różnym nasileniu i ma różne stopnie jawności.

⁴¹ W. Bolecki *Pre-teksty...*, s. 32.

Podając ten problem, stoję – podkreślam raz jeszcze – na gruncie hermeneutyki⁴². Muszę dodać, że nie jest to grunt obcy Różewiczowi. Przeciwnie, kiedy śledzi się jego wiersze z ostatnich 20 lat, można dojść do wniosku (na samej podstawie liczby odwołań), że najważniejszym dla Różewicza filozofem jest Martin Heidegger. Świetną intuicję wykazała się w tej sprawie Ubertowska, która napisała, że Celan występuje u Różewicza niemal wyłącznie w taki sposób, w jaki zinterpretował go Heidegger⁴³. Gdybym jednak miał odpowiedzieć na pytanie, jak możliwy jest przekład na gruncie filozofii języka zawartej w twórczości Różewicza, zgodzić się z Ubertowską już bym nie mógł. Ani z Tadeuszem Sławkiem, który – wprawdzie z pewnymi zastrzeżeniami – dowodził, że „poezja Tadeusza Różewicza jest na swój sposób antyprzekładowa”⁴⁴. Moja teza brzmi zatem: wiersze Różewicza nie tylko zakładają, dopuszczają i oczekują przekładu, ale istnieją w takim stanie, w jakim istnieje przekład. Co to znaczy?

Z powodu poddania ich poetyce powtórzenia, teksty Różewicza tworzą otwarte serie otwartych tekstów. Opisując te serie można za pomocą Gadamerowskiego określenia *Zwischenprodukt*⁴⁵, mówić za Fritzem Paepcke o ich „nadsumatynowości” i nieaddytywności⁴⁶, twierdzić, że są intertekstami zawierającymi w sobie interteksty. Swoją dziwny status zawdzięczają w ogromnej mierze praktyce używania cytatów obcojęzycznych, które w szczególny sposób modyfikują relację między oryginałem (pierwszym chronologicznie, ale nie ontologicznie; wielokrotnym czy wielorako wielorakim, nie zaś jednorodnym) a przekładem. Gra obcości i swojskości, jaka odbywa się w tekście polskim za pomocą cytatu obcojęzycznego (zwłaszcza niemieckiego), nie daje się chyba odtworzyć w przekładzie (na niemiecki). Nawet gdyby w jakiś konsekwentny sposób niemieckie fragmenty oryginału wydzielać w przekładzie (przy założeniu – wątpliwym – że da się je wydzielić i że nie będzie to czynność czysto mechaniczna). To, co się dzieje między oryginałem a przekładem, jest odpowiednikiem tego, co się dzieje z tekstami Różewicza na poziomie oryginału (albo na odwrot). Relacja między cytatem obcojęzycznym a „resz-

⁴² Mógłbym też powiedzieć – za Tadeuszem Sławkiem (*Tadeusz Różewicz: „Drzwi” do tłumaczenia*, w: *Przekład artystyczny*, t. 4, s. 12) – traduktologii jako nauki opisującej „filozoficzne powinowactwa sztuki przekładu”.

⁴³ A. Ubertowska *Tadeusz Różewicz...*, s. 62. W czasie dyskusji na sesji, której plonem jest tom *„Nasz nauczyciel Tadeusz”*, obecny na sali Różewicz potwierdził tę intuicję. Mówił, że Heidegger jest dla niego kluczową postacią i że to przez Heideggera docierał do wielu innych postaci nowoczesnej kultury niemieckiej – z nazwiska wymienił właśnie Celana.

⁴⁴ T. Sławek *Tadeusz Różewicz...*, s. 12. Na podstawie wiersza *Moja poezja* Sławek twierdził, że wiersze, które nie chcą być ezoteryczne ani oryginalne, nie podlegają hermeneutyce. Podejrzewam, że badacz bierze poetę zbyt pochopnie za słowo. Można przecież równie dobrze – i bardzo po Różewiczowsku – powiedzieć, że wiersz *Moja poezja* dowodzi, iż największą tajemnicą jest brak tajemnicy. Z czego wynika, że w przypadku Różewicza potrzebujemy więcej, a nie mniej hermeneutyki.

⁴⁵ H.G. Gadamer *Język i poznanie...*, s. 114.

⁴⁶ F. Paepcke *Rozumienie tekstu a przekład*, w: *Współczesne teorie przekładu*, s. 333-339.

Skrendo Szczególny rodzaj nieprzekładalności

ta” tekstu zostaje powtórzona w przekładzie, ale to, co się zdarza w przekładzie, nie jest *implicite* zawarte w oryginale (co najwyżej – by tak rzec – w jego relacjach ze samym sobą), choć w jakimś sensie zaczyna wpływać na oryginał i w nim „istnieć”, gdy przekład się pojawia. W zasadzie nie bardzo wiadomo (by użyć formuły Różewicza), czego ubywa i czego przybywa dzięki tłumaczeniu – i po której stronie. Oryginał jest jakby od początku – na różne sposoby – zadłużony w przekładzie, ale w przekładzie zostaje zawsze *residuum* nieprzekładalności. Jest ono wyznaczone przez tę część oryginału, która przynależy do języka przekładu (oto ostateczne wyjaśnienie podtytułu mojego tekstu – zwykle przecież uważa się, że nieprzekładalność wynika tylko z tych cech tekstu, które wiążą go najmocniej z językiem oryginału). To, co niemieckie, jest u Różewicza nieprzekładalne na niemiecki – i bynajmniej nie po prostu dlatego, że przekładu nie wymaga⁴⁷.

Tyle – w skrócie – wynika z praktyki stosowania cytatów obcojęzycznych dla oryginału i przekładu na poziomie poetyki i koncepcji tekstu. Istnieją jeszcze – oczywiście – konsekwencje na poziomie koncepcji języka. Sprawę tę tylko sygnalizuję. Przyjdzie o niej powiedzieć w innym miejscu.

5.

Przeczytawszy to, co napisałem, dochodzę do wniosku, że krążyłem w jakimś sensie dookoła opowiadania Borgesa *Pierre Menard*. Można zapewne odnieść wrażenie, że pytałem, czym różni się w przekładzie *Don Kichot* napisany przez Pierra Menarda od *Don Kichota* Cervantesa, skoro te dwa dzieła, zanim zostaną przełożone, różnią się wszystkim – i niczym? Borges pisze w tym opowiadaniu, że technika Menarda posiada „nieskończone zastosowania”⁴⁸. Mógłbym dodać – ma również nieskończone odmiany. Wyobrażać sobie, jak Pierre Menard napisałby Różewicza – tak, to ciekawy przedmiot do dalszych medytacji nad teorią przekładu.

⁴⁷ A może obcojęzyczny cytat funkcjonuje tak, jak nazwa własna, jak imię – i sytuuje się niejako poza językiem? Gdyby tak miało być, musiałbym zakończyć swoje rozważania następującym wnioskiem: teksty Różewicza, z powodu swego nasycenia różnojęzyczną mową, są zasadniczo nieprzekładalne – ale w różnym stopniu, mianowicie w zależności od języka, na który dokonywany jest przekład. Przede wszystkim są nieprzekładalne na niemiecki – nie dlatego, że niemiecki (jego „duch” lub gramatyka) jest najbardziej obcy polszczyźnie (bo to nieprawda), ale na odwrót – z tego powodu, że zawierają wiele elementów (cytatów), które przekładu na niemiecki nie wymagają i w związku z tym (paradoksalnie) pozostają na ogół dla Niemca niezrozumiałe. Cóż na to rzec? Wniosek ten brzmi (jak mi się zdaje) intrygująco, ale jednak przesłanka do niego wiodąca wydaje się chybiona – funkcje cytatu obcojęzycznego w tekstach Różewicza są zbyt różnorodne, aby można było sprowadzić je do jednej formuły (także tej, że cytat funkcjonuje jak imię). Mój wniosek jest zatem odwrotny: oryginały Różewicza są jak przekłady, co stawia przed nauką o relacjach między przekładem a oryginałem – ujmując rzecz ostrożnie – wiele nowych pytań.

⁴⁸ J.L. Borges *Pierre Menard*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż *Historie prawdziwe i wymyslane*, Muza, Warszawa 1993, s. 194.

Opinie

Abstract

Andrzej SKRENDÓ
University of Szczecin

A Peculiar Type of Untranslatability: On Difficulties in Translation Theory, with Reference to Hermeneutics

This article consists of two sections: one theoretical and one literary-historical. The former analyses the relations between translation theory and hermeneutics, whereas the latter analyses translations of Tadeusz Różewicz's poems into German and English.

Maciej ADAMSKI

Nowy prototyp genologii

Kognitywizm w znaczący sposób przysłużył się nie tylko literaturoznawstwu, lecz także całej humanistyce. Konsekwencje płynące z innowacji proponowanych w teorii metafory przeformułowały myśl teoretycznoliteracką, wpłynęły też mocno na badania teoriopoznawcze, naukoznawcze, translatologiczne i wiele innych dziedzin. W końcu zaś zaowocowały wyodrębnieniem się całej osobnej i alternatywnej gałęzi nauk, tzw. *cognitive sciences*.

Charakterystycznym rysem kognitywizmu jest jego witalność i optymizm poznawczy, jakiego udziela dziedzinie, do której akurat zostaje zaaplikowany. Niektóre źródła optymizmu dają się zlokalizować: po pierwsze, kognitywizm jest ideą szeroką i rewolucyjną, można nawet rzec – wszechmocną¹. Jest ideą z rodzaju tych, które obejmują całość ludzkiego doświadczenia, stąd też jego zwolennicy wraz z nim jak gdyby odkrywają świat na nowo, działając w przestrzeni poznawczej scalonej śmiałą, holistyczną perspektywą, rzadko kiedy pozwalając, by jakieś wątplenie tworzyło pęknięcia na monolitycznej powierzchni tej wizji. Tyle dzieje się w wymiarze ideowym. W wymiarze praktycznym zaś kognitywizm dostarcza niesamowicie efektywnej heurystyki, która zapewnia stałą produkcję konceptów i problemów naukowych. Wydawnictwa bibliograficzne, bibliograficzne bazy danych i przeglądarki internetowe pełne są informacji dotyczących „językowego obrazu” tego czy tamtego lub „prototypowej kategoryzacji” czegoś innego; opty-

¹ Nie ma w tym stwierdzeniu wiele przesady – na przykład artykuł Andrzeja Klawitera nosi tytuł *Powab i moc kognitywizmu* („Nauka” 2004 nr 3). Początkowo myślałem, że to objaw pamfletowej stylizacji, ale okazuje się, że myśl w nim zawarta płynie z wnętrza kognitywizmu i na poważnie.

Opinie

mizm i witalność wspierana jest też empirycznym charakterem badań kognitywnych – ankieta i statystyczna analiza to narzędzia podstawowe, ale i gwarant konkluzyjności badań.

Współcześni genologowie, czerpiący z dokonań kognitywizmu, dostrzegają w nim jedną zasadniczą zaletę. Dostarczać ma on przede wszystkim nowego, bardziej adekwatnego i empirycznie potwierdzonego sposobu ujmowania doświadczenia w terminach i pojęciach ponadjednostkowych, w naszym wypadku – genologicznych. Sposobem tym jest oczywiście teoria prototypów. Zacytuję dla przykładu pewną dygresję genologiczną, która – co należy podkreślić – w pierwotnym kontekście pełni również funkcję diskutowanego *exemplum*, jest więc celowo prze-rysowana i prowizoryczna:

Jeśli na podstawie przedstawionych tu kryteriów za prototypowe (centralne) uznać niektóre cechy XIX-wiecznej powieści realistycznej (wobec braku badań ankietowych można jedynie założyć, że odbiorcy właśnie w tych utworach poszukiwaliby cech reprezentatywnych dla kategorii), to w zbiorze tekstowych realizacji gatunku powieści można umieścić pokaźną liczbę utworów, które z klasyczną powieścią realistyczną nie mają wiele wspólnego, ba, mogą nie mieć żadnej typowej cechy wspólnej. Wystarczającym warunkiem decydującym o przynależności takich struktur do powieściowego gatunku byłoby jedynie pozostawanie w r e l a c j i do kategorii centralnej (prototypu); inaczej mówiąc, o umiejscowieniu danego egzemplarza w polu genologicznym powieści decyduje posiadanie jakiejś cechy wspólnej z jakimś egzemplarzem spośród tych, które budują rodzinę, niekoniecznie z kategorią centralną.

Jest to wizja pozytywna. Najważniejszy – zdawałoby się – współczesny problem genologii (teoria powieści) zostaje niemal rozwiązany, tzn. zaprojektowany w taki sposób, że widać w nim już potencjalne rozwiązanie (co zresztą jest zgodne z Kuhnowską koncepcją problemu-łamiągłówki). Rdzeniowa² dla kognitywizmu teoria prototypów wydaje się bardziej adekwatna dla genologii niż tradycyjne sposoby ich katalogowania, tworzące permanentnie mętłą, wręcz magmowatą dziedzinę gatunków. W tym miejscu należałoby więc już postawić pytania o samą teorię prototypów oraz o wywodzony z niej projekt genologiczny.

Jest zjawiskiem normalnym, że koncepcja teoretyczna w procesie praktycznego zastosowania i operacjonalizacji ulega uproszczeniom i modyfikacjom. Dlatego też badacze gatunków raczej nie wchodzą w dywagacje, do której formy rozwojowej teorii prototypów się właśnie odnoszą (wczesna Rosch-Heider czy późna Rosch, prototyp jako egzemplarz typowy czy tzw. średnia ważona itp.). W praktyce (na przykład genologicznej) teoria prototypów oparta jest na trzech zasadniczych tezach: na a n t y k l a s y c z n e j d e f i n i c j i, na tzw. p o d o b i e ń s t w a c h r o d z i n n y c h Ludwiga Wittgensteina i na e k s p e r y m e n t a c h Eleanor Rosch.

² Twierdzą tak sami kognitywiści, na przykład Georges Kleiber (zob. *Wstęp*, w: G. Kleiber *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenia leksykalne*, przeł. B. Ligara, Universitas, Kraków 2003).

Odwolania do Wittgensteina odbywają się zwykle za pośrednictwem tekstów Rosch: wskazuje się w nich po prostu genealogię konceptu teoretycznego. Warto jednak powiedzieć o dwóch sprawach: *Dociekania filozoficzne* mają charakter negatywny – jak twierdzi autor w paragrafie 123: „Problem filozoficzny ma postać: «Nie mogę się rozeznać»”³. Taki też charakter mają jego twierdzenia dotyczące „podobieństw rodzinnych”. W eksperymentach Rosch „podobieństwa rodzinne” potraktowane zostały jednak jako rozwiązanie kwestii lub – co najmniej – jako hipoteza do potwierdzenia. Inna rzecz, że – jak twierdzą psychologowie – testy Rosch jedynie potwierdziły znaną zasadę heteronomii myślenia Luciena Lévy-Bruhla⁴. Sprawa druga wydaje się ważniejsza. Wywiedziona z Wittgensteinowych *Dociekań...* teoria prototypów funduje kognitywistyczną semantykę, ale pozostaje niezgodna z semantyką zarówno Pierwszego, jak i Drugiego Wittgensteina (Drugi był w tym względzie pragmatystą). Semantyka prototypu ma też relatywnie ograniczony zasięg⁵, jest to bowiem głównie semantyka słowa, „semantyka leksykalna” – co podkreślają na przykład tak światli kognitywiści, jak Kleiber⁶. Nie da się zaprzeczyć, że jakakolwiek semantyka słowa – choć może być pomocna – w analizach tak skomplikowanych tworów językowych, jak dzieła literackie, nie jest w stanie wyczerpująco ująć zagadnień znaczenia.

Autorytet filozofa i siła dowodu empirycznego mocują teorię prototypów, jednak z drugiej strony jej wartość ma uwiarygodniać – podkreślaną wszędzie – antyklasycyzność koncepcji. Teorii prototypu dowodzi się bowiem *a contrario*. Punktem odbicia mają zaś być klasyczne kategorie Arystotelesowskie. I znów kilka niezbędnych wyjaśnień. W polskich pracach genologicznych i kognitywistycznych przyjął się zgodny z praktyką zachodnioeuropejską zwyczaj używania terminu „kategoria” jako nowego określenia pojęć ogólnych (że się tak pleonastycznie wyrażę), a zatem kategorią jest PTAK, MEBEL, CZERWONY, RZUCAĆ itp. Wydaje się to zrozumiałe, bo tak rozumiana „kategoria” jest produktem czynności zwanej kategoryzacją, ale też w oczywisty sposób niezgodne

³ L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, przekł., przyp. i wstęp B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s.75.

⁴ Według niej człowiek czasami myśli w sposób zgodny z regułami klasycznej logiki, a czasami nie. Jak twierdzi Jerzy Bobryk, eksperymenty Rosch są tak skonstruowane, że wręcz zmuszają do myślenia niepojęciowego (J. Bobryk *Antypsychologizm, prowincjonalizm i kognitywizm*, „Filozofia Nauki” 2007 nr 3, s. 15).

⁵ Miarą ograniczenia niech będzie syntetyczna historia empiryzmu, ale i semantyki, zarysowana przez skądinąd zwolennika *cognitive sciences* Willarda van Orman Quine’a (*Miejsce pragmatystów w empiryzmie*, w: tegoż *Granice wiedzy i inne eseje filozoficzne*, przekł. i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1986).

⁶ Osobną sprawą jest różnica między semantyką psychologii kognitywnej a semantyką kognitywnego językoznawstwa.

ze znaczeniem, jakie terminowi „kategoria” przypisał Arystoteles⁷. Teoria prototypów odnosi się do sformułowanej w myśli filozofa definicji klasycznej, czyli definicji zgodnej z tzw. modelem WKW (warunków koniecznych i wystarczających) – doprecyzowanej w *Topikach* formułą *genus proximum et differentia specifica* (143a). Przeciwnie niż w klasycznej definicji dla kognitywizmu tzw. kategorie⁸ nie są węzłem cech ostro rysujących granice, jasno odsiewających uczestników kategorii od pozostałych egzemplarzy z rodzaju, lecz bytami o granicach rozmytych, z prototypowym centrum, wokół którego grawituje bliżej nieokreślona reszta. Widać jednak – choćby na przykładzie cytowanym powyżej – że związek z definicją klasyczną fundowany jest raczej dialektyką niż przeciwieństwem, gdyż o ile w tzw. kategorii zorganizowanej prototypowo egzemplarze nie spełniają wszystkich bądź nawet – w skrajnej interpretacji – żadnej definicyjnej cechy, to ich lokalne filiacje organizowane są wokół prototypowego centrum w logiczne (*nomen omen* klasyczne) podklasy. Najlepiej uświadamiają to kognitywistyczne diagramy w stylizacji teorii zbiorów. Na przykład kategorię PTAK wizualizuje się za pomocą zachodzących na siebie zbiorów symbolizowanych przez prostokąty o całkiem ostrych, nierozmytych granicach⁹, w wypadkach skrajnych sięga się natomiast po łańcuchy takich zbiorów. Jest to trop wywiedziony z argumentacji Wittgensteina, ale jak powiedziano wyżej, w sprawie podobieństw rodzinnych filozof „nie może się rozemnieć”, wydaje się zatem, że używa z konieczności starego języka, podobieństwo rozumiejąc jako podzielenie lokalnie wspólnej cechy, uczestniczenie w lokalnej klasie¹⁰.

Genologowie-kognitywiści są przekonani, że ta różnica w sposobie definiowania, dostrzeżona onegdaj na styku lingwistyki i psychologii poznawczej, może zostać automatycznie przeniesiona na grunt gatunków literackich. Proponuje się więc nowy projekt genologii prototypowej, której przeciwstawia się starą genologię, opartą o typologię różnicy specyficznej i rodzaju nadrzędnego. Problem w tym, że trudno wskazać dawniejsze czy nowsze zamierzenia genologiczne, które by na poważnie wzięły możliwość całościowej systematyki gatunków w modelu klasycz-

⁷ Zanim Arystoteles nadał mu nowe znaczenie, był to termin sądowy, znaczący tyle co ‘oskarżenie’. Dwa razy tylko (w *Kategoriach* i w *Topikach*) filozof wylicza komplet dziesięciu kategorii, a są to: substancja, ilość, jakość, stosunek, miejsce, czas, położenie, stan, działanie, doznawanie – ich liczba i granice między nimi nie są dla Arystotelesa oczywiste (zob. na przykład uwagi do kategorii jakości – por. *Kategorie*, rozdz. 8); w rozdziale 9 księgi I *Topik* podaje stosunek kategorii do definicji (103b).

⁸ Od tego momentu używam terminu w kognitywistycznym znaczeniu.

⁹ Zob. na przykład G. Kleiber *Semantyka prototypu*, s. 55.

¹⁰ Por. słynne paragrafy dotyczące podobieństw rodzinnych w *Dociekaniach* (od par. 65 do 80, L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, s. 50-59). Wittgenstein uruchamia tam też język nowy: metaforę malarską, w której brak konturu i płynne przechodzenie koloru w kolor, plamy w plamę, kształtu w kształt symbolizuje nieostrość metafizycznego w tym wypadku (!) pojęcia gry.

nym. Systemowe być może były marzenia strukturalizmu, ale na szerszą skalę nie zostały podjęte (gatunek bardziej niż narzędziem klasyfikacyjnym był tam jednostką procesu historycznoliterackiego). Dodatkowo istnieje znacząca różnica między strukturalistyczną systematyką, wyrastającą z modelu fonologicznego, a klasyczną procedurą klasyfikacji za pomocą WKW¹¹.

Poklasyczna – można już ją tak nazwać – idea prototypu obsługuje w przeważającej części konceptualizację konkretnego gatunku (jak to ma miejsce w wyżej cytowanej teorii powieści albo w koncepcjach eseju czy ekfrazy), ale czasami może też być modelem gatunku w ogóle bądź całego systemu gatunkowego. Wywodzi się na przykład, że gatunek w ogóle powinien być rozumiany prototypowo. Autorka tego pomysłu proponuje więc w obręb projektowanej pangenologii włączyć wszystko, co za gatunkowe uchodzić może: gatunki literackie, gatunki praktyczne, gatunki mowy, genry mowy itp. Zbiór taki powinien mieć w zamierzeniu organizację prototypową. Przy czym zauważyć można, że nakłada się nieco później pewien definicyjny rygor – gatunek musi być wypowiedzią z jasnym celem illokucyjnym. Jak można domniemywać, ta definicja konstytuuje prototypowe jądro metakategorii GATUNEK.

Nałożenie takiego warunku (koniecznego i wystarczającego) jest zrozumiałe, bo niweluje ważną niedogodność genologii prototypowej. Gdyby bowiem – a zdarza się tak w podobnych projektach – warunku takiego nie stawiać, to znikłaby różnica między gatunkiem a innymi funkcjonującymi sposobami kategoryzacji dyskursu literackiego, na przykład między gatunkiem a rodzajem czy między gatunkiem a prądem literackim. Mówiąc krótko, przy zbyt elastycznym ujęciu gatunku w badaniach ankietowych wobec jakiegoś egzemplarza pojawić by się mogło równie dobrze rozpoznanie: „to jest powieść”, „to jest realizm”, „to jest epika”.

Istnieją, jak można domniemywać, miejsca literatury, w których tak projektowana genologia będzie działać doskonale – myślę tutaj na przykład o podziałach gatunkowych obsługujących fantastykę. Te „naturalne” kategoryzacje wytwarzane są zazwyczaj przez samych odbiorców i przede wszystkim im służą, a nadto kryterium tego podziału jest jednopłaszczyznowe: fantasy, cyberpunk, splaterpunk, SF, to terminy różnicujące uniwersum fantastyki za pomocą jednej cechy – własności świata przedstawionego.

O granice gatunku-prototypu z definicji pytać nie wolno, „granica rozmyta” to oksymoron, to właściwie brak takiej granicy i wskazanie na inną, alternatywną relację z otoczeniem. Wolno zatem pytać o to, czy peryferia kategorii rozplývają się w jakimś zupełnie przezroczystym tle, czy raczej w peryferiach jakiegoś sąsia-

¹¹ Fonemy w systemie fundują się wzajemnie za pomocą różnicy, natomiast w definicjach i hierarchiach klasycznych tak być nie musi. Używając przykładu Arystotelesa, można powiedzieć, że kowala i stolarza definiuje rodzaj – są rzemieślnikami – i różnica – jeden pracuje w metalu drugi w drewnie, jednak ta różnica ich wzajemnie nie funduje. Można sobie wyobrazić istnienie kowala bez stolarza, ale nie da się tego pomyśleć o różnicy dystynktywnej miękkości wobec twardości, dźwięczności wobec bezdźwięczności, bez fundującej opozycji.

da. Wydaje się, że raczej przeważa to drugie ujęcie: w kognitywnej interpretacji ekfrazy podaje się na przykład cechy brzegowe, których utrata bądź zmiana sprawia, że mamy do czynienia z innym gatunkiem, czyli z opisem.

Niektórzy genologowie do antyklasycznego wnioskowania nie wprost dołączają pewien argument filozoficzno-towarzyski. Twierdzą bowiem, że dawniejsze sposoby kategoryzowania, idące w ślad za arystotelesowym, logicznym wzorem definicji, z konieczności są esencjalne. Natomiast kategoryzacje prototypowe są tej wady pozbawione (należy w takim wypadku założyć, że ideałem jest nominalizm). Napisałem „wady”, by uwyraźnić komponent towarzyski. Nie miejsce wyjaśniać tutaj znaną skądinąd genealogię tego zjawiska, ale w teorii literatury od jakiegoś czasu deklaracje filozoficzne zajmują ważne miejsce w społecznej komunikacji środowiska, co więcej zaś – niektóre określenia używane są jako piętnujące, tak na przykład dzieje się z wyżej wymienionym esencjalizmem. Ich obyczajowy charakter rozpoznać można po tym, że *de facto* ważne nie jest, czy ktoś taki pogląd żywi, lecz czy zostaje nazwany (przez siebie lub innych) odpowiednią etykietką¹².

Argumentacja antyesencjalistyczna wydaje się nietrafna, używanie bowiem określonej techniki definiowania czy nawet działanie jakiegoś mentalnego mechanizmu kategoryzacji nie przesądza o wyborze ontologicznej postawy wobec efektów definiowania czy kategoryzacji. Istnieć mogą na przykład klasyczne definicje pewnych obiektów (na przykład figur geometrycznych, liczb, wartości, części elementarnych itp.), które uzyskają interpretację nieesencjalną (choćby konwencjonalistyczną, instrumentalistyczną czy pragmatyczną), i odwrotnie – mogą istnieć i istnieją definicje prototypowe, które uzyskują interpretację esencjalną¹³. Gdyby więc nawet ontologia miała dla genologii znaczenie, to niestety od teorii prototypów pomocy w tej sprawie i tak nie uzyskamy.

To, co powiedziane zostało do tej pory, ma charakter drobnych uściśleń, korektur czy dygresji wobec uwag, które nastąpią dalej. Akces bowiem teorii prototypów do świata genologii gwałtownie upraszcza jej tradycyjną problematykę. Genologia sprowadzona zostaje wówczas do zagadnień typologii i klasyfikacji literackiej, ta zaś jest raczej kwestią drugorzędną. Nie będzie od rzeczy – złasz-

12 Przypomnieć można chociażby wstępną deklarację Michała P. Markowskiego na jubileuszowej, trzydziestej Konferencji Teoretycznoliterackiej w Krasicy, która brzmiała: „Jestem nominalistą”, co nie przeszkadzało referatu rozpocząć słowami: „Literatura to...”. Gest ów ma trwałe tekstowe skutki. W przypisie do drukowanej wersji referatu (*Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001 nr 5, s. 50) autor dziękuje Annie Burzyńskiej i Ryszardowi Nyczowi za „uwagi, które pozwoliły [...] oczyścić tekst z esencjalistycznej kontrabandy”.

13 Istnieją natomiast mocne powody, by sądzić, że w pierwotnej psychologicznej i językoznawczej dziedzinie kognitywistyka dysponuje ontologią naturalistyczną. Przyjmuje się za pewnik, że istotę światła stanowi jego ciągła falowa struktura, o znaczeniu sądzi się, że jest nieraz siecią połączeń neuronalnych, nawet prototypowe jądro jakże relatywnej kulturowo kategorii PTAK jest gatunkiem w sensie biologicznym (WRÓBEL).

cza że to rok darwinowski – przywołać głos Alfreda Russela Wallace’a w sprawie podobnej:

Podstawą teorii Darwina jest zmienność w obrębie gatunków i nie ma nawet co próbować zrozumieć tę teorię, a tym bardziej ocenić jej znaczenie, zanim nie zdamy sobie w pełni sprawy z charakteru i zakresu tej zmienności. [...] Dawniejsi badacze traktowali takie zmiany – zwłaszcza gdy były bardzo liczne, drobne i częste – jako prawdziwe utrapienie, gdyż to za ich sprawą dokładne określenie cech gatunków stawało się niemal wykluczone; a poznanie gatunków było ostatecznym celem systematycznych badań przyrodniczych. Stąd stała praktyka opisywania tego, co nazywano i uważano za „formę typową” gatunku – większość badaczy była w pełni usatysfakcjonowana, jeśli w swych zbiorach posiadała taką właśnie [proto] „typową formę”.¹⁴

Wallace widzi sprawę jasno, w dziedzinie gatunków naturalnych klasyfikacja powinna ustąpić miejsca historii, problemy klasyfikacyjne bowiem zazwyczaj wynikają ze zmienności gatunków. Tak więc, choć od czasów Brunetiere’a wiemy, że ewolucjonistyczna analogia obciążona jest sporym ryzykiem, to jednak w planie najogólniejszym można sobie na nią dla celów propedeutycznych pozwolić. Dowolna gatunkowa klasyfikacja ma sens o tyle, o ile służyć będzie rozwiązywaniu przede wszystkim problemów historyczności gatunków, zmienności ich układów i norm. Można oczywiście bronić poglądu, że genologia prototypowa jest genologią synchroniczną, jeśli nawet jednak miałoby tak być, nie przeczy to wtórnemu charakterowi klasyfikacji – służyć ona powinna wtedy rozwiązywaniu kwestii komunikacji i pragmatyki literackiej; po drugie zaś – problem historyczności gatunków i tak się pojawi, choć może nie w formie zmienności, ale pod postacią zagadnienia tradycji literackiej.

Kognitywizm – napędzany analogią do pierwotnej dziedziny synchronicznych zjawisk języka – znajduje się jakby w erze przeddarwinowskiej, problemy historyczne w jego polu widzenia chyba raczej się nie pojawiają. Jest to poniekąd zrozumiałe, językoznawstwo kognitywne – jak już napisano powyżej – przywiązuje bowiem dużą wagę do empirycznej potwierdzalności swoich hipotez, przez co rozumie się odpowiednie badania statystyczne i ankietowe, co w oczywisty sposób ogranicza refleksję historyczną (mówiąc przesadnie, trudno ankietować umarłych). Ponadto za główną płaszczyznę relatywizacji zjawisk przyjmuje się kulturę – wykazywać więc można różnice w „językowym obrazie świata” na przykład saharyjskich Beduinów i okołobiegunowych Inuitów. To zorientowanie na kulturę sprawia, że relatywizacja historyczna zostaje odsunięta w cień. Prototyp – nieomal paradoksalnie, bo jego etymologia odnosi do stosunków następstwa i zmiany – pozbawiony jest historycznej głębi.

Wrażliwość historyczna aktywowana zostaje tylko raz na rzecz genologii prototypowej. Otóż twierdzi się, że jest ona remedium (dzięki elastyczności i antyesencjalności) na współczesną sytuację ciągle wzrastającej entropii i zmętnienia

¹⁴ A.R. Wallace *Darwinizm (wybór)*, w: tegoż *W cieniu Darwina*, przekł. i kom. M. Ryszkiewicz, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009, s. 97.

Opinie

w świecie gatunków literackich. Tylko niekiedy zaznacza się nawiasowo, że jest to sytuacja spotykana i powtarzalna na przestrzeni ostatnich paru tysięcy lat.

Wróćmy znów na chwilę do projektu teorii powieści zacytowanego na początku. Można założyć, że gdyby potwierdziły go badania ankietowe, to oddawać będzie on poprawnie współczesną świadomość odbiorczą, nie rozwiąże jednak głównych problemów gatunkowych powieści. To, co łączy egzemplarze w ów gatunek-prototyp (zwłaszcza zaś jego rozmyte brzegi z centrum), ma motywację historyczną, a tego teoria prototypów z założenia nie jest w stanie ujawnić. Powstaje zatem obraz mało wysubtelniony i rzeczywiście rozmyty. Wszystkie warianty i mutacje gatunku zostają wyjęte z kontekstu konkretnej historii i ułożone w spłaszczonym obrazie relacji prototypowych. Nie jestem tak odważny, by ryzykować jakąś uhistorycznioną teorię powieści, ale odwołam się do wyrazistych i znanych faktów z historii innych gatunków. Wolno myśleć, że genologia prototypowa, zajmując się poematem, umieściłaby w centrum opisu którąś z jego kolejnych form rozwojowych (na przykład wersję współczesną¹⁵) albo jakąś formę uśrednioną (czasami dla wyodrębnienia takiej podaje się dwie cechy: wierszowanie i średni rozmiar). Wokół tego centrum budowana byłaby rodzina odmian gatunkowych poszczególnych utworów. Ale znów nie widać w takim obrazie choćby prostego następstwa chronologicznego, co więcej zaś – tracimy w nim z pola widzenia zasadnicze prze wartościowania, wynikające z dynamiki przemian dziejowych. Z analizy historycznej wiadomo bowiem, że w historii przywołanego gatunku istnieją też gwałtowne uskoki – w pewnym okresie „poemat” był na przykład pojęciem ponadrodzajowym i znaczył mniej więcej tyle, co dziś „utwór literacki”. Z tego zaś wynika, że nie mógłby się znaleźć na jednej płaszczyźnie z gatunkiem poematu; natomiast tzw. poemat prozą z poematem łączy już chyba jedynie zależność ledwie homonimiczna (nominalista powiedziałby „aż”). Podobne przykłady można by mnożyć (mogłaby to być historia satyry, parodii, hymnu, elegii), im dłuższa tradycja i gatunek bardziej klasyczny, tym więcej kłopotów.

Sugerowana jednopłaszczyznowość gatunkowych klasyfikacji prototypowych i wyobrażenie o systemowości starych, klasycznych genologii owocuje czasem niby-problemami; na przykład zauważona przez Grzegorza Grochowskiego ambiwalencja w profesjonalnych genologicznych rozpoznaniach powieści Bocheńskiego (ni to pamflet, ni to parabola, ni to powieść historyczna) nie może być argumentem na rzecz prototypowego charakteru gatunków. Rozpoznania przytoczone nie mają wspólnego (systemowego) kryterium, nie wykluczają się i nie mogą także wchodzić w fuzję, mijają się na różnych poziomach i wszystkie mogą być naraz prawidłowe.

Ahistoryczność jest raczej właściwością wziętą z inspiracji językoznawczych w ogóle, niekoniecznie *stricte* kognitywistycznych. Historyczna zmienność przedmiotów lingwistycznych jest inna niż literackich, a różnice pogłębia także fakt, że

¹⁵ Tę, o której w *Oku poematu* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991) pisze Jacek Łukasiewicz.

w dziedzinie literatury ze zmienności – mniej więcej od czasów romantyzmu – uczyniliśmy swego rodzaju kategorię estetyczną. Trzeba dodać na koniec, że ujawniony na poziomie przedmiotowym genologii prototypowej brak wrażliwości historycznej daje się także zauważyć w warstwie naukowego dyskursu. Wiele uchyleń kognitywizmu bierze się z wiary w radykalnie rewolucyjny charakter jego tez, co często oznacza po prostu przeoczenie poznawczych ustaleń poczynionych już wcześniej i przez kogo innego. „Historyczny prowincjonalizm” – by przywołać złośliwie określenie tego zjawiska – widać już w dziedzinie semantyki, na pewne jego przejawy wskazują też specjaliści od psychologii i neurofizjologii (a są to obszary, na które nauki kognitywne szczególnie chętnie się zapuszczają), podobną skłonność do absolutyzacji własnych rozpoznań da się też zauważyć, jeśli uwzględnimy zmilczany dorobek tradycyjnej genologii literackiej.

Pojęcie prototypu może być w teorii gatunków literackich użyteczne, wskazując na to choćby te sytuacje, w których dla określenia ciągłego „wyłączenia gatunku z własnej skóry” czy też pewnego rodzaju niesforności taksonomicznej nie trzeba już stosować jakiegś zawikłanej parafrazy czy rozbudowanego opisu, ale można się wspomóc właśnie nowym terminem. Niemniej jednak genologię prototypową na razie uznać chyba należy za prototyp genologii – w potocznym czy inżynierskim znaczeniu – i jak prototyp traktować¹⁶.

Abstract

Maciej ADAMSKI
University of Wrocław

A New Prototype of Genre Theory

This is a critical survey of how cognitive studies are applied in modern literary and, to a lesser extent, linguistic genre theories. The so-called theory of prototypes and the theory of family resemblances (derived from Wittgenstein) come under close scrutiny. This article discusses the potential of these theories, their explanatory limitations in the area of genre theory, and their revolutionary nature.

¹⁶ W analizie brałem pod uwagę kognitywistyczne teksty z polskiego rynku wydawniczego (rodzime i obce). Tych dotyczących gatunków literackich jest wciąż na tyle mało, że można zrezygnować z przypisów, zainteresowany tematem sam łatwo je odnajdzie.

Przyczynki

Cezary ZALEWSKI

Niemożliwa *katharsis*. Roman Ingarden
i Paul Ricoeur czytają *Poetykę* Arystotelesa

Przywołani w podtytule filozofowie stworzyli własną wizję literatury, gdyż znalazła ona miejsce w obszarze zjawisk objętych ich refleksją. Ponieważ poszukiwanie antenatów wśród autorów starożytnych jest w dyskursie humanistycznym gestem tradycyjnym, nie zaskakuje fakt, iż zarówno fenomenolog, jak i hermeneuta sięgają po *Poetykę* Arystotelesa. Obaj wyraźnie się zastrzegają, iż nie dokonują pełnego komentarza tekstu, a jedynie tych jego fragmentów, których inkorporacja do własnego projektu jest wykonalna. Zamiar jest więc analogiczny, podobnie zresztą jak skutek. Zasadnicza teza niniejszego artykułu streszcza się bowiem w przekonaniu, iż selektywna próba włączenia traktatu Stagiryty w teoretyczną konstrukcję nowoczesnego dyskursu filozoficznego byłaby udana, gdyby nie kłopotliwe pojęcie *katharsis*. Powoduje ono, iż spójność obu koncepcji zostaje zagrożona, dlatego pierwsza reakcja wspomnianych autorów polega na eliminacji niewygodnego dla nich terminu. *Katharsis* staje się zatem niemożliwa, gdyż jest poza systemem, tj. poza obszarem uprawomocnionej refleksji. Interesujące jest jednak to, iż tak radykalne stanowisko okazuje się nie do utrzymania, dlatego zarówno Ingarden, jak i Ricoeur ostatecznie próbują „oswoić” *katharsis*, czyniąc z niej kategorię zarówno marginalną, jak i taką, która nie wymaga precyzyjnego namysłu.

|.

Strategię polskiego filozofa trafnie wydobyła Danuta Ulicka:

W Ingardenowskiej filozofii literatury najbardziej wyrazistym przykładem przekodowania z jednego języka na inny są właśnie analizy *Poetyki* Arystotelesa oraz *Laokoona* Les-

Przyczynki

singa. Obie rozprawy zostały nie tylko odczytane w świetle teorii fenomenologicznej, ale także przetłumaczone na jej język. Podstawowe kategorie Arystotelesa [...] są dla Ingardena dosłownymi odpowiednikami pojęć, które wprowadził w rozprawie *O dziele literackim*.¹

Procedura tego przekładu nie jest wszakże jednorodna, ponieważ nie wszystkie tezy Arystotelesa są w równym stopniu możliwe do wyrażenia w kategoriach fenomenologicznej teorii literatury. O ile bowiem *Poetyka* zawiera – niedoskonały, ale jednak – zarys czterowarstwowej koncepcji dzieła literackiego, o tyle kwestia jego fazowego charakteru i statusu ontologicznego pozostaje poza horyzontem dociekań Stagiryty. Te problemy wyznaczają momenty graniczne, gdyż w przypadku teorii warstw *Poetyka* zbyt łatwo poddaje się przekodowaniu, natomiast w obrębie pozostałych zagadnień, jak uczciwie Ingarden przyznaje, nie istnieją możliwości translacji, a przynajmniej nie takie, których efekty byłyby niepodważalne.

Z tego zapewne powodu autor *Sporu o istnienie świata* najwięcej inwencji oraz zaangażowania poświęca analizom, w trakcie których okazuje się, że ów przekład jest wprawdzie zasadny i wykonalny, jednak wymaga dotarcia do tego, co u Arystotelesa nieoczywiste, ukryte, przez co dotąd niewłaściwie wyjaśniane². Zasadniczym celem Ingardena jest zatem reinterpretacja pojęcia *mimesis*, które pozbawione zostaje wymiaru referencyjnego. W ten sposób Stagiryta ostatecznie staje się prekursorem autonomicznej koncepcji dzieła literackiego, które bardziej niż odzwierciedlaniem rzeczywistości zewnętrznej interesuje się konstrukcją własnego uniwersum.

Kwestia trafnego charakteru tej wykładni jest niewątpliwie dyskusyjna, niemniej pozostaje poza niniejszymi rozważaniami. Interesuje mnie bowiem pewna konsekwencja tej argumentacji, która dotyczy relacji między dziełem a jego odbiorcą. Nie jest bowiem tak, iż przekonania na temat referencji nie wpływają na ujęcie procesu recepcji.

Sam Arystoteles przedstawia to zagadnienie nader klarownie. Jego słynna definicja tragedii zawiera bowiem określenie wpływu, jaki utwór (lub jego sceniczne przedstawienie) wywiera na odbiorcach (por. 49b24–28)³. Filozof twierdzi, że jedynie dzięki temu tragedia osiąga swój cel. Jeśli zatem jest on tożsamy z naturą każde-

¹ D. Ulicka *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo WP UW, Warszawa 1999, s. 107.

² Z tego też powodu propozycja ta zyskała uznanie. Władysław Tatarkiewicz stwierdzał, iż Ingarden „interesował się filozofią, nie jej historią. Interesował się współczesnymi zagadnieniami i rozwiązaniami. Gdy jednak raz podjął sprawę daną, mianowicie Arystotelesowską teorię poezji i sztuki, to stworzył małe arcydzieło historyczne: odnalazł trafne, a przez 2000 lat nie zauważone rozumienie Stagiryty” (W. Tatarkiewicz *Roman Ingarden*, „Ruch Filozoficzny” 1972 nr 1, s. 3).

³ W ten sposób odsyłam do: Arystoteles *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1983.

go bytu⁴, oznacza to, iż wywoływanie odpowiednich efektów stanowi samą istotę dramatu. Założenie to jest szczególnie widoczne w tych fragmentach, gdzie manifestuje się normatywny charakter traktatu. Jeśli bowiem Stagiryta wyznacza zasady, wedle których fabuła (a także bohaterowie) może – lub nie – zostać skonstruowana, to czyni tak właśnie ze względu na osiągnięcie przez nią kataraktycznych rezultatów. Wynika z tego, iż struktura tragedii jest determinowana przez jej funkcję.

Tymczasem dla Ingardena tym, co pozostaje oczywiste, jest odwrotna natura tej zależności. Filozof podkreśla bowiem wysiłek Arystotelesa, który

w rozważaniach swych zajmuje się samym dziełem sztuki literackiej, a dopiero zorientowawszy się w pewnej mierze w jego ogólnej budowie i jej odmianach, zajmuje się działaniem na widza, a więc jego funkcją artystyczną, i rozważa, na czym ta funkcja polega i od jakich właściwości dzieła zależy. Czyni to zresztą do razu w sposób ogólny, jednakowy w odniesieniu do wszelkich tragedii czy komedii, i doszukuje się momentów dla nich istotnych. (U, s. 331)⁵

Tym, co pierwotne, okazuje się autonomiczna struktura tragedii. Jej funkcja zatem pozostaje zarówno pochodna, jak również abstrakcyjna. Sformułowanie Ingardena sugeruje, iż odsyła on do początkowej definicji zawartej w szóstej księdze *Poetyki*. Jednakże ani tam, ani w innych fragmentach traktatu Stagiryta nie łączy tragedii z komedią w celu określenia wspólnej dla obu gatunków funkcji impresywnej. Jeśli zatem Ingarden dokonał takiego zestawienia to dlatego, iż jego zamiarem jest uniwersalizacja problemu, dzięki której określone zostaną abstrakcyjne „momenty istotne”.

Dalsza analiza (por. U, s. 333-334) pokazuje, iż związek między strukturą a funkcją staje się coraz słabszy, gdyż oba „aspekty” umieszczone zostają w odrębnych przedziałach bytu. Zatem chociaż to sama budowa tragedii wywołuje odpowiednie reakcje u odbiorcy, nie wiadomo, ani jakie elementy dzieła uczestniczą w tym procesie, ani czy jest on konieczny. Wydaje się raczej, iż funkcja pełni rolę fakultatywną względem zupełnie autonomicznej struktury.

Ingarden rozpoczyna zatem od założeń podstawowych, które zostają zresztą przeniesione z jego ogólnej teorii dzieła literackiego. Różnica między strukturą a funkcją przypomina bowiem dystynkcję między przedmiotem artystycznym oraz estetycznym. Dotyczy to zwłaszcza abstrakcyjnego charakteru funkcji, który musi być taki, ponieważ na podstawie ogólnego schematu trudno *a priori* orzekać na temat jego jednostkowych konkretyzacji.

⁴ Arystoteles w *Polityce* stwierdza wyraźnie, że „natura zaś jest właśnie osiągnięciem celu. Właściwość bowiem, jaką każdy twór osiąga u kresu procesu swego powstawania, nazywamy jego naturą. [...] Osiągnięcie celu jest zdobyciem pełnej doskonałości, samowystarczalność zaś jest osiągnięciem i celu, i pełnej doskonałości” (Arystoteles *Polityka z dodaniem Pseudo-Arystotelesowskiej Ekonomiki*, przekł. i przyp. L. Piotrowicz, wstęp K. Grzybowski, Warszawa 1964, s. 6).

⁵ W ten sposób odsyłam do: R. Ingarden *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, w: tegoż *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1957. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie U.

Przyczynki

Kłopot pojawia się dopiero w przypadku *katharsis*, której ani nie można odseparować od tragedii, ani ująć jej oddziaływania, nie poczyniwszy pewnych ustaleń. Komentując efekty, jakie na odbiorcach musi wywołać tragedia, Ingarden przyznaje zatem, że „to właśnie przeżycie [...] jest, wedle Arystotelesa, głównym i ostatecznym celem działania tragedii (a więc jednego z dzieł poetyckich). Dla uzyskania go Arystoteles ustala szereg wytycznych, wedle których tragedia winna być komponowana” (U, s. 343). Twierdzenie to implikuje dominację funkcji nad strukturą, a jednak taki wniosek nie zostanie z niego wyprowadzony. Fakt ten pozostaje znamieny, ponieważ w trakcie dalszej analizy gromadzone zostają rozliczne dowody, które potwierdzałyby taką konkluzję. Kiedy bowiem Ingarden zastanawia się nad sposobami, za pomocą których tragedia osiąga ów cel, natychmiast dociera do normatywnego aspektu *Poetyki*:

Widać stąd, że różne wymogi, które Arystoteles stawia poetom co do sposobu komponowania tego, co przedstawione w dziele sztuki literackiej, obliczone są wszystkie na to, by dzieło uzyskało u widzów pewne określone „wrażenie”, by się podobało, wzruszało, by w szczególności przez obudzenie „litości i trwogi” wywołało ową szczególną przyjemność, która dokonuje się w widzu jako *katharsis*. Środkiem do tego jest właśnie owo uprzedopodobnienie fabuły, charakterów, itd. przez odpowiednio przeprowadzone „naśladowanie”. (U, s. 353)

Jeśli wziąć pod uwagę reinterpretację kategorii *mimesis*, to okaże się, iż w ujęciu Ingardena struktura tragedii jest, by tak rzec, bardziej plastyczna niż w ujęciu tradycyjnym. Naśladowanie polega tu bowiem wyłącznie na uzyskaniu wewnętrznej koherencji (tzw. „konsekwencji przedmiotowej”), a nie na wiernym kopiowaniu rzeczywistości zewnętrznej. Przy takim założeniu wzrastają możliwości kształtowania struktury, ale zarazem są one jeszcze silniej podporządkowane funkcji impresywnej.

Jej wzrastające znaczenie powoduje zarazem, iż filozof nie może poprzestać na abstrakcyjnej charakterystyce. Wprawdzie stwierdza on, że Stagiryta nie dokonał dokładnej analizy pojęcia *katharsis*, ale fakt ten nie przekreśla prób jego interpretacji. Ingarden zauważa bowiem, że *katharsis* to „pewne szczególne przeżycie przyjemne uzyskiwane przez przejęcie się losami bohatera, przez doznanie zarazem litości i trwogi oraz pewnego rodzaju grozy, kończącej się wydzwiękiem pozytywnym, pewnym oswobodzeniem uczuciowym” (U, s. 343)⁶. Takie wyjaśnienie za-

⁶ W analogiczny sposób ujmował Ingarden tę kwestię w uzupełnieniach do polskiej edycji pracy *O dziele literackim*. W przypisie dodanym w 1958 roku stwierdzał, że „oglądanie w postawie estetycznej napędza nas nie tylko i upojeniem, lecz daje nam zarazem ową specyficzną ulgę, jakiej doznajemy po ciężkich zdarzeniach, wymagających napięcia wszystkich sił. Właśnie owa ulga i wewnętrzne ucieszenie nastające po estetycznym obcowaniu z metafizycznymi jakościami jest tym, co – jak się zdaje – rozumiał Arystoteles pod słowem *katharsis*” (R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988, s. 373, przyp. 2).

wiera dwa ważne elementy, z których pierwszy powtarza, a drugi uzupełnia definicję Arystotelesa. Obaj filozofowie zgadzają się bowiem w kwestii dynamicznego charakteru doznań, które stają się udziałem odbiorcy. Wszelako Ingarden ujmuje ten proces w sposób radykalny: jego pierwsza faza polega na pojawieniu się odpowiednich emocji, a druga – na ich usunięciu czy „oswobodzeniu”. Takie założenie wytwarza jednak radykalną opozycję między dwoma etapami, która nie pozostaje bez wpływu na określenie uczuciowej zawartości katartycznego procesu. Pierwsza faza zawierać musi wszystko, co negatywne (słynną „litość i trwogę”), a co sumarycznie wywołuje nieokreśloną „grozę”. Natomiast jeśli w drugiej fazie pojawia się „przyjemność”, to wynika ona jedynie z usunięcia stanów poprzednich. Ostatecznie zatem *katharsis* polega na pobudzeniu u widza silnego lęku, z którego następnie zostaje on oczyszczony.

Ingarden rozpoznaje zależność, jaka zachodzi między przemianą doznań odbiorcy a losami tragicznego bohatera. Jednakże nie analizuje tej relacji, a nawet twierdzi, iż analiza taka nie byłaby możliwa. Wynika to z przyjętej koncepcji *mimesis*, która ogranicza się wyłącznie do koherencji wewnętrznej dzieła. Jeśli zatem tragedia nie przedstawia tego, co rzeczywiste, wówczas uzyskana dzięki niej *katharsis* również nie odsyła do fundamentów ludzkiej egzystencji. Na tej podstawie oczyszczenie zostaje według Ingardena pozbawione charakteru epistemologicznego. Stwierdza, iż nie podlega według niego dyskusji przekonanie, zgodnie z którym *katharsis* to „przeżycie wzruszeniowe z dziedziny przeżyć estetycznych, a nie dziedziny przeżyć poznawczych (np. nie jest ona jakimś poznawczo uzasadnionym przekonaniem, które zdobywamy po przeczytaniu rozprawy naukowej, z której wynikami się godzimy)” (U, s. 343). Uzasadnieniem tej tezy jest następująca argumentacja:

Tymczasem my – nawet przeżywając „litość i trwogę” w obliczu pewnej tragedii – odniosimy jakąś szczególną przyjemność, co wydaje się [...], zrozumiałe tylko w ten sposób, że dzieje się to właśnie dlatego, iż nie poznajemy tu bezpośrewnie pewnych przedmiotów rzeczywistych (wstrętnych ludzi i ich zbrodni), lecz tylko pewne ich naśladownictwa, zdając sobie przynajmniej w pewnej mierze sprawę z tego, że są one tylko „naśladownictwami”, a nie rzeczywistością. Jeżeli tu więc w ogóle dokonuje się jakieś poznanie, co zdaje się nie ulega wątpliwości, to jest ono jakieś bardzo szczególne, na „naśladownictwa”, a nie na rzeczywistość skierowane, a przy tym jest ono tylko pewnym środkiem do celu całkiem odmiennego od poznania; to, na czym tu właściwie zależy, to uzyskanie przeżycia emocjonalnego: pewnej przyjemności czy rozkoszy, a nie proste uzyskanie pewnej prawdziwej wiedzy. (U, s. 345-346)

Filozof ponownie podkreśla pozytywny wymiar oczyszczenia, które zabierając to, co nieprzyjemne, wprowadza odbiorcę w stan uspokojenia. Dlaczego jednak jego osiągnięcie jest powodem rozkoszy czy chociażby przyjemności? Ingarden – podobnie jak Arystoteles – nie udowadnia tego aksjomatu, ale można zaryzykować hipotezę, iż nagła przemiana emocji dlatego jest akceptowalna, że dokonuje się poza kontrolą odbiorcy. Jest on niejako „wystawiony” na działanie *katharsis*, której biernie ulega, przechodząc przez jej fazy.

Przyczynki

Gdyby było bowiem inaczej, oczyszczenie nie ograniczałoby się do dziedziny afektywnej. Wszelkie poznanie wymaga aktywnego udziału intelektu i dlatego ten proces jest w *katharsis* nieobecny. Ingarden dopuszcza go wprawdzie, ale jedynie w charakterze pomocniczym: jako „środek” podporządkowany nadrzędnemu „celowi”. Epistemologiczny wymiar *katharsis* jest bowiem nadzwyczaj skromny i sprowadza się do konstatacji dotyczących technik i jakości samego naśladownictwa. Wiedza, jaką odbiorca zyskuje, polega zatem na ustaleniu, które elementy dzieła okazały się najskuteczniejsze w trakcie oczyszczania. Jeśli zatem *katharsis* należy do porządku estetycznego, oznacza to, iż estetyka zajmuje się strukturyzacją dramatu ze względu na jego afektywną funkcję. Dlatego nawet wówczas, kiedy tragedia przedstawia – jak stwierdza Ingarden – „wstrętnych ludzi i ich zbrodnie”, pozostaje szczerze odseparowana od zagadnień poznawczych czy etycznych.

2.

Paul Ricoeur, analizując *Poetykę* Arystotelesa w pierwszym tomie *Czasu i opowieści*, wychodzi z założenia przyjętego również przez Ingardena. Koncepcja *mimesis* u Stagiryty nie dotyczy działania, które polegałoby na kopiowaniu tego, co zewnętrzne. Ricoeur stwierdza bowiem, że *mimesis* jest ujmowana w perspektywie *mythos*, czyli intrygi, na którą składa się układ zdarzeń. Wynika z tego, iż artystyczne naśladowanie jest podporządkowane regułom fabularnej kompozycji, których przestrzeganie decyduje o prawdopodobieństwie dramatu.

Nie tylko przyjęcie tej przesłanki tworzy analogie między Ingardenem a Ricoeurem. Obaj bowiem, podejmując kwestię funkcji z perspektywy teoretycznej, nie są w stanie dostrzec jej roli u Arystotelesa. Dlatego francuski filozof stwierdza: „*Poetyka* nie okazuje żadnego wyraźnego zainteresowania przekazem dzieła publiczności. [...] Odbiór dzieła nie jest zatem ważną kategorią *Poetyki*, która stanowi traktat odnoszący się do kompozycji, nieuwzględniający prawie wcale jej odbiorcy” (CZ1, s. 77; por. CZ1, s. 65)⁷. Dopiero kiedy refleksja zostanie skierowana na kategorię *katharsis*, pojawiają się tezy dokładnie przeciwne. Autor *Czasu i opowieści* jest bowiem przekonany, że „*katharsis* to proces całkowicie podporządkowany strukturze i osiągający szczyt w rozpoznaniu (CZ1, s. 73; przyp. 36) oraz że „*Poetyka* nie mówi o strukturze, lecz o strukturalizacji, a strukturalizacja jest ukierunkowana działalnością, która dopełnia się w widzu lub czytelniku (CZ1, s. 77)”. Podsumowując zaś, stwierdza on precyzyjnie, iż „właściwa tragedii przyjemność jest przyjemnością, która wywołuje litość i trwogę. Nigdzie lepiej niż tutaj nie odkryjemy, jak dzieło pochyla się ku widzowi. [...] To, co jest doświadczane przez widza, musi być najpierw skonstruowane w dziele” (CZ1, s. 80; por. CZ1, s. 81).

⁷ W ten sposób odsyłam do: P. Ricoeur *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Universitas, Kraków 2008. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CZ1.

Ewolucja stanowiska Ricoeura jest podobna do tej, która pojawia się w dyskursie Ingardena. Pierwotnie zatem funkcja jest zupełnie odseparowana od tragedii, a następnie ściśle z nią połączona. Prymat struktury jest w tym związku nie-naruszalny, ponieważ to dzięki jej zaprojektowanym właściwościom proces odbioru uzyska określony przebieg. Jeśli jednak struktura generuje funkcję – a nie odwrotnie – wówczas ów akt oddziaływania na widza zostaje przesunięty w sferę potencjalną. Dlatego Ricoeur w dalszej argumentacji (por. CZ1, s. 80) posługuje się Iserowskim terminem „czytelnika implikowanego”, który jest instancją zakładaną przez strukturę, ale fakt ten nie gwarantuje jeszcze jej aktualizującego doświadczenia.

Z tego, jak sądzę, powodu francuski filozof, analizując *katharsis*, o wiele więcej uwagi poświęca budowie tragedii niż temu, w jaki sposób dokonuje się jej działania. Określone zostają więc niezbędne warunki możliwego procesu, a nie jego faktyczny przebieg.

Dlatego też autor sięga przede wszystkim po normatywne tezy *Poetyki*. Jednakże w przeciwieństwie do Ingardena Ricoeur przedstawia pełny ich zakres oraz wprowadza wśród nich hierarchizację, która pozostaje zresztą zgodna z ujęciem samego Arystotelesa. Podkreślony jest więc prymat intrygi, która powinna zostać tak skonstruowana, aby dzięki niej tragedia niezawodnie wywoływała katartyczne skutki. W tym celu konieczna jest „przemiana losu”, która chociaż jest radykalna (ze szczęścia w nieszczęście), musi mieć charakter logicznej, przyczynowo-skutkowej sekwencji zdarzeń (por. CZ1, s. 69-70).

Dopiero na drugiej pozycji umieszczony zostaje protagonista. Ricoeur stwierdza, iż „tragiczne emocje wymagają, aby jakaś „wina” przeszkadzała bohaterowi osiągnąć doskonałość na polu dzielności i sprawiedliwości, chociaż nie podłość lub nikczemność mają pogrążać go w nieszczęściu” (CZ1, s. 72). Wyjaśniając pojęcie owej „winy”, filozof przywołuje kwestię tragicznego błędu (*hamartia*). Bohater nie jest więc zły dlatego, że posiada trwale zdeformowany charakter, ale z powodu akcydentalnego czynu, jaki popełnił⁸. Jeśli tak, to ambiwalentny status bohatera, jaki Ricoeur tu zakłada, polega na pewnej „skazie” czy nieznacznym „defekcie”, który pojawia się u kogoś, kto – jako taki – pozostaje osobą wartościową, a nawet bliską doskonałości.

Trzecia kwestia, którą filozof łączy z katartycznym efektem tragedii, koncentruje się wokół fabularnego materiału, jaki wykorzystuje dramaturg. Problem jest zasadniczy, ponieważ

bez przekazywanych mitów nie byłoby również niczego, co dałoby się przenieść do poezji. Któż wyrazi gwałtowność płynącą z niewyczerpalnego źródła mitów, którą poeta wnosi w tragiczne wrażenie? I gdzie ów tragiczny potencjał jest najbardziej zwarty, jeżeli nie w przejmowanych historiach, dotyczących kilku wielkich słynnych domów: Atrydów,

⁸ Por. W. Galewicz *O nikczemności, błędzie i bohaterze tragicznym*, w: tegoż *Z Arystotelesem przez tragedie greckie*, cz. 2: *O błędzeniu, przymusie i dobrowolności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 226.

Przyczynki

Edypa i jego bliskich...? Nieprzypadkowo Arystoteles, skądinąd bardzo troszczący się o autonomię poetyckiej twórczości, radzi poecie czerpać nieustannie z tego skarbcza tematykę zdolną wzbudzać trwogę i litość. (CZ1, s. 76-77)

Istotnie, wahanie Stagiryty w tym zakresie jest nader znamienne. Rozpatrując bowiem problem imion, jakie powinni nosić bohaterowie tragedii, stwierdza, iż równie dobrym pomysłem jest wykorzystywanie nazw tradycyjnych, jak i tworzenie nowych, byleby tylko *katharsis* została widzom zapewniona (por. 51b14-22). Wniosek, jaki z tego założenia Arystoteles wyciąga, zaskakuje jednoznacznym charakterem: „Nie należy zatem za wszelką cenę trzymać się tradycyjnie przekazywanych podań, na których zazwyczaj oparte są nasze tragedie. Ubieganie się o to jest w zasadzie absurdem, skoro nawet owe znane podania są znane tylko nielicznym, a mimo to wszystkim sprawiają przyjemność” (51b23-26).

Jednakże gdy autor *Poetyki* określa stopień pokrewieństwa i naturę relacji, jakie pojawiają się między protagonistami dramatu, popada w drugą skrajność:

Kiedy bolesne zdarzenia są spowodowane przez osoby sobie bliskie i np. brat zabija lub zamierza zabić brata, syn ojca, matka syna, czy też syn matkę, albo popełnia się jakiś inny tego rodzaju czyn, są to sytuacje, których należy poszukiwać dla tragedii. Nie wolno więc poecie dobrowolnie przekształcać przekazanych przez tradycję mitów, jak na przykład faktu, że Klitajmestra została zabita przez Orestesa lub Eryfila przez Alkmeona. (53b20-25)

Ricoeur trafnie zatem dostrzega niekonsekwentne stanowisko filozofa, który chciałby zapewnić tragedii pełną niezależność wobec mitologii, a zarazem nie jest w stanie tego uczynić. Dlatego nie tylko radzi on czerpać motywy z mitologii, ale wręcz zakazuje ich modyfikacji. Zresztą w dyskursie Ricouera dokonuje się analogiczne przejście: początkowo bowiem przejmując on argument Arystotelesa, zgodnie z którym jedyną (i nader względną) przewagą tradycyjnych imion jest wiarygodność kryjących się za nimi opowieści, jakie już się wydarzyły. Francuski filozof dostrzega jednak, iż kwestia ta jest w istocie marginalna, dlatego natychmiast przechodzi do zupełnie innego uzasadnienia, wedle którego jedynie historia mitycznych rodów dostarcza „tragicznego potencjału”, w którym tkwią cenne pokłady „gwałtowności”. Jednakże ani Arystoteles, ani Ricoeur nie stawiają pytania, dlaczego wyłącznie tak radykalna przemoc (i to między osobami najbliższymi) jest w stanie wywołać *katharsis*?

Samej naturze tego procesu autor *Czasu i opowieści* nie poświęca osobnych analiz. Wszelako poczynione uwagi są interesujące, ponieważ proponują wizję zupełnie odmienną niż u Ingardena. Obaj filozofowie zgadzają się tylko w kwestii dynamicznej natury tego zjawiska. Jego istota tkwi jednak nie w oczyszczeniu, które usuwa niewłaściwe reakcje, ale w ich jakościowym uszlachetnianiu. „Polega ono – stwierdza filozof – przeciwieństwo na tym, że «przyjemność właściwa» dla tragedii wypływa z litości i trwogi. Polega zatem na przekształceniu w przyjemność nieodłącznie związanej z tymi emocjami przykrości” (CZ1, s. 81). *Katharsis* nie niweluje zatem doznań odbiorcy, ale ulepsza je, poddaje korekcji. Dlatego stan, który pier-

wotnie był odczuwany jako dyskomfortowy, staje się w efekcie pozytywny, a nawet przyjemny. Ta, jak mawia Ricoeur, „subiektywna alchemia” nie tylko przechodzi przez dwie fazy, ale zakłada złożony proces, w którym doświadczenie emocjonalne dokonuje interakcji ze sferą intelektualną.

W trzecim tomie *Czasu i opowieści* autor powracając do problemu *katharsis* stwierdza, iż ów pierwszy etap „jest związany w szczególny sposób z tendencją czytelnika do u t o ż s a m i e n i a się z bohaterem i pozwala na to, by kierował nim autor godny lub niegodny zaufania” (CZ3, s. 257)⁹. Identyfikacja z protagonistą zakłada nie tylko bliski związek, ale również pasywne nastawienie odbiorcy. O ile jednak Ingarden przypuszczał, iż dzieje się tak w wyniku wpływu „samego” dzieła, o tyle Ricoeur uzupełnia ten pogląd o strategię autora, który steruje reakcjami odbiorcy. Obaj natomiast zgadzają się, iż ta pierwsza faza ma dla odbiorcy charakter trudny, a nawet związany z doznawaniem cierpienia¹⁰.

Przebiegu drugiej fazy filozof nie analizuje dokładniej, stwierdzając, iż wywołuje ją kontakt z kompozycją tragedii, a mówiąc dokładniej ze strukturalizacją fabuły:

Zdolność wzbudzania litości i zdolność wzbudzania trwogi to cechy związane ściśle z najbardziej nieoczekiwanymi i prowadzącymi ku nieszczęściu przemianami losu. Intryga stara się uczynić niezgodne zdarzenia koniecznymi i prawdopodobnymi. I właśnie w ten sposób oczyszcza je albo raczej uszlachetnia. (CZ1, s. 72)

Druga faza zakłada możliwość ujęcia fabuły w całym jej przebiegu, a więc *ex post*. Dopiero wtedy objawiony zostaje jej porządek, jaki łączy ze sobą fakty pozornie pozbawione zależności. Można by zatem zaryzykować hipotezę, iż o ile w pierwszej fazie odbiorca dokonuje percepcji wydarzeń tylko z punktu widzenia bohatera, o tyle w drugiej uchwycone zostają także pozostałe działania, które decydują o ostatecznym przebiegu akcji.

Wszelako Ricoeur nie wyjaśnia, dlaczego przekształcenie perspektywy recepcji prowadzi do „uszlachetnienia” litości i trwogi. Nie wiadomo również, na czym dokładnie ten proces polega. Prawdopodobna jest interpretacja ilościowa, zgodnie z którą w fazie drugiej następowałby znaczące obniżenie natężenia doznań afek-

⁹ P. Ricoeur *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Universitas, Kraków 2008. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CZ3.

¹⁰ W *Czasie i opowieści* autor nie precyzuje tej kwestii zapewne dlatego, iż poświęcił jej wnikliwe uwagi w *Symbolice zła*. Ricoeur stwierdzał tu m.in.: „Jak wiemy to od czasu Arystotelesa, uczuciami tymi są tragiczny *fobos*, ów swoisty lęk doznawany na widok wolności, od której wszystko wali się w gruzy, oraz tragiczny *eleos*, owo miłosierne spojrzenie, które nie oskarża, nie skazuje, lecz lituje się. Strach i Litość są dwiema odmianami cierpienia, wszelako takiego, które można nazwać cierpieniem przeznaczenia, skoro trzeba tutaj opóźnienia oraz przyspieszenia wrogiego losu, a także posługi bohaterskiej wolności; oto dlaczego owe uczucia rodzą się tylko w aurze mitu tragicznego” (P. Ricoeur *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Pax, Warszawa 1986, s. 217-218).

Przyczynki

tywnych. Jeśli jednak *katharsis* ostatecznie wywołuje przyjemność, to należy przyjąć, iż pierwsza zmiana powoduje następną – tym razem jakościową – która wprowadza widza w stan zadowolenia.

Mechanizm ten byłby niewykonalny, gdyby wstępnie uspokojone emocje nie prowadziły do uaktywnienia pierwiastka intelektualnego. Istota koncepcji Ricoeura polega bowiem na wprowadzeniu do pojęcia *katharsis* dialektyki, której zasada sprowadza się do następującego twierdzenia: „Kompozycja intrygi uszlachetnia emocje, doprowadzając do przedstawienia zdarzeń zdolnych wzbudzić litość i trwogę, a uszlachetnione emocje rządzą rozeznaniem tego, co tragiczne. Nie potrafimy silniej włączyć w dramatyczny splot tego, co zdolne wzbudzić litość i trwogę” (CZ1, s. 73).

Jeśli zatem *katharsis* generuje przyjemność, to dzieje się tak dzięki poznaniu, które uprzednio wytwarza¹¹. Francuski filozof podkreśla ten epistemologiczny aspekt, który nie zostaje – jak u Ingardena – sprowadzony do rozpoznań estetycznych. Wiedza zaś dostarcza zadowolenia, ponieważ dotyczy tego, co uniwersalne w dziedzinie mądrości praktycznej, tj. w etyce i polityce (por. CZ1, s. 68, 78-79). Autor nie precyzuje jednak tej tezy, poprzestając na eksponowaniu jej poznawczego założenia. Dlatego w trzecim tomie *Czasu i opowieści* ponownie stwierdza:

Z katharsis związany jest cały zbiór skutków. Wskazuje ona bardziej na moralny niż estetyczny efekt dzieła: dzieło proponuje nowe oceny, nieznane dotąd normy, które ścierają się z lub wstrząsają teraźniejszymi obyczajami. [...] Jednak *katharsis* wywiera ten moralny skutek jedynie dlatego, iż najpierw ujawnia ona zdolność dzieła do rozjaśniania, badania i dawania wskazówek – zdolność urzeczywistnioną przez dzieło dzięki zdystansowaniu się wobec naszych własnych odczuć. (CZ3, s. 257-258)

Nie wiadomo zatem, po której stronie znajdzie się doświadczający *katharsis* odbiorca: czy pozostanie przy tradycyjnych wartościach, czy też zbuntuje się przeciwko nim. Pewne jest natomiast, iż dzięki tragedii otrzyma wgląd w to, co przekracza dotychczasowy stan jego wiedzy. Na temat związku między tym poznaniem a sferą mądrości praktycznej Ricoeur nie formułuje dokładniejszych propozycji¹².

¹¹ Teza ta jest nader kontrowersyjna, zwłaszcza że Ricoeur nie wyjaśnił dokładnie, w jaki sposób następuje przejście od tego, co afektywne, do tego, co intelektualne w obrębie *katharsis*. Por. E.F. Kaelin *Paul Ricoeur's Aesthetics. On How to Read a Metaphor*, w: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, ed. by L.E. Hahn, Open Court, Chicago 1995, s. 242-243.

¹² Wynika to z kantowskich założeń Ricoeura, które dostrzegł E. Webb. Struktura tragedii jest przez autora *Czasu i opowieści* analizowana w kategoriach estetycznych (forma fabuły) lub etycznych (działania bohaterów), ale ujęcia te pozostają niewspółmierne i odseparowane. Por. E. Webb *Philosophers of Consciousness Polanyi, Longeran, Voegelin, Ricoeur, Girard, Kierkegaard*, University of Washington Press, Seattle-London 1990, s. 166-170.

Problem ten stał się zasadniczy dopiero w jego kolejnym dziele *O sobie samym jako innym*. Komentując *Antygonę* Sofoklesa, Ricoeur powtarza tezę, zgodnie z którą „uszlachetnienie” – określane teraz mianem „metaforyzacji” – stanów afektywnych jest początkiem poznania, a mówiąc dokładniej: nabywaniem pewnych sądów. Konkluzja jest następująca:

Tak więc w punkcie, w którym tragiczna *katharsis* skłania do moralnego przekonania, zostają postawione dwa pytania: Co sprawia, że konflikt etyczny jest nieunikniony? I jakiego rozwiązania tego konfliktu może dostarczyć działanie? Na pierwsze pytanie proponujemy taką oto odpowiedź: źródłem konfliktów jest nie tylko jednostronność charakterów, lecz właśnie jednostronność moralnych zasad stających w obliczu złożoności życia. Na drugie pytanie zarysujemy odpowiedź: w konfliktach powodowanych przez moralność tylko odwołanie się do podłoża etycznego, od którego moralność się oddziela, może zrodzić mądrość sądu sytuacyjnego. Od tragicznego *phronēin* do praktycznej *phrónesis*: taka byłaby maksyma, która może uchronić przekonanie moralne przed niszczącą alternatywą jednoznaczności lub dowolności. (OSS, s. 413)¹³

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż filozof postawił interesujące pytania, na które nie potrafi przekonująco odpowiedzieć. Istotnie, nieusuwalny konflikt jest podstawą każdej tragedii. Wiedza, jaką percepcja danego dzieła wywołuje, jest tu jednak sprzeczna. Zgodnie bowiem z pierwszą odpowiedzią, tragedia poucza o nieadekwatności moralnych zasad; Ricoeur mówi nawet o „wprowadzeniu przedziału między mądrością tragiczną a mądrością praktyczną” (por. OSS, s. 409). Jeśli jednak tragiczny konflikt zmusza do odrzucenia etyki, to należałoby dopowiedzieć dlaczego. Podwodem jest fakt, iż klasyczna etyka Arystotelesa – do której nieustannie odwołuje się Ricoeur – nie przewiduje konfliktu: hierarchia cnót jest tak skonstruowana, iż spór między *Antygoną* i *Kreonem* jest albo niemożliwy, albo pozorny.

W tym sensie autor ma rację, kiedy mówi o niefilozoficzności tragedii (por. OSS, s. 401). Jednakże tezy tej nie można, jak sądzę, pogodzić z drugą odpowiedzią, wedle której tragiczna *katharsis* prowadzi do mądrości sądu sytuacyjnego. Na czym bowiem polega owa wiedza, jeśli nie na aplikacji ogólnej etyki do konkretnych okoliczności, w jakich znajduje się przedstawiony w tragedii podmiot działający? Różnica jest tylko taka, iż – jak stwierdza Ricoeur – akt ten dokonany zostaje „na swoje własne ryzyko i na własny koszt” (por. OSS, s. 409). Innymi słowy: pierwotne odrzucenie apriorycznej etyki prowadzi do jej przywrócenia w ramach indywidualnego wyboru.

Tej sprzeczności filozof mógłby uniknąć, gdyby inaczej zdefiniował genezę tragicznego konfliktu. Ścierają się w nim nie tyle zasady moralne, ale właśnie owe jednostronne charaktery, zaślepione przemocą i zemstą.

¹³ P. Ricoeur *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, oprac. nauk. i wstęp M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie OSS.

Przyczynki

3.

Kończąc traktat poświęcony polityce, Arystoteles zapowiadał, iż wyjaśni *katharsis* w *Poetyce*¹⁴. Ponieważ nie spełnił tej obietnicy, termin ten posiada naturę aksjomatu, który nie podlega dowodzeniu. Sytuacja jest zatem paradoksalna, gdyż pojęcie, od którego uzależniona jest istota tragedii, pozostaje niedefiniowalne, a w każdym razie jest określone znacznie mniej precyzyjnie niż jej pozostałe – akcydentalne – elementy.

Wśród komentatorów paradoks ten wywołuje rozbieżne reakcje. Jedni wykorzystują niejasny status pojęcia *katharsis* w celu jego eliminacji, a przynajmniej – minimalizacji. Inni przeciwnie: starają się je wyjaśnić i doprecyzować. Ilość propozycji jest tu niemała, aczkolwiek tylko nieliczni zwracają uwagę na ów nietypowy sposób definiowania struktury gatunku za pomocą efektu, jaki wywiera on na odbiorcach.

Ci jednak, których ta sprawa intryguje, podkreślają jej podwójnie nieoczywisty charakter. Po pierwsze, nie wiadomo, dlaczego afektywny zakres *katharsis* jest ograniczony do „litości i trwogi”, tak jakby widz nie mógł doświadczać także innych emocji. Po drugie, prymat funkcji nad strukturą oznacza, iż katartyczny skutek jest gwarantowany z deterministyczną wręcz pewnością. Nie jest zatem tak, że *katharsis* pojawia się okazjonalnie przy odpowiednich okolicznościach; tragedia bowiem wywołuje ów efekt zawsze i wszędzie niezależnie do tego, kto oraz dlaczego ją ogląda.

Obie przesłanki są w *Poetyce* wyraźne, chociaż autor nie czyni niczego, aby się z nich wytłumaczyć. Z tej decyzji wynikają dwa wnioski. Arystoteles zakłada, iż jego stwierdzenia nie będą kwestionowane, ponieważ nie zostały oparte na indywidualnej obserwacji, ale raczej przynależą do tego, co w jego kulturze należało do powszechnych przeświadczeń. Jeśli zaś tak, to *Poetyka* zawiera wskazówki, które świadczą o tym, iż w niektórych instytucjach nadal aktywne pozostają pierwiastki religijne. Katartyczny determinizm Arystotelesa sugeruje bowiem, iż definicja tragedii „wygląda bardziej jak definicja rytu lub rytualnego działania, w którym wszystko ma na celu wytworzenie określonego, ściśle określonego efektu: w rytualnym działaniu efekt wywierany na uczestnikach jest rzeczą najważniejszą; jeśli właściwy efekt nie zostaje wytworzony całe przedstawienie jest daremne”¹⁵. Przyjęcie religijnej genezy tragedii nie prowadzi jednakże do utożsamienia obu zjawisk, ponieważ u Arystotelesa

definicja nie jest całkowicie definicją rytualnego działania, gdyż on mówi nam, że „tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawiania na scenie” (1450b16). Niemniej jednak taka tragedia nie osiągnęłaby swojej „naturalnej” formy i nie wytworzyłaby tego samego katartycznego skutku, ponieważ brakowałby jej między inny-

¹⁴ Por. Arystoteles *Polityka*, s. 354-355.

¹⁵ C. Bandera *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994, s. 112.

mi trybu frygijskiego oraz fletu. Zatem w jego koncepcji „naturalnej formy” tragedii znajdują się echa rytualnego działania, które ciągle mogą być wyraźnie słyszane.¹⁶

Wszelako dotarcie do religijnych założeń *Poetyki* okazuje się zadaniem trudnym. Świadczą o tym aporie, w jakie uwikłany zostaje filozoficzny dyskurs, który komentuje, a zarazem kontynuuje traktat Stagiryty.

Zarówno Ingarden, jak i Ricoeur zamierzają usunąć *katharsis* z opisu tragedii. Oznacza to, iż na poziomie teoretycznym przeprowadzona zostanie radykalna separacja struktury i funkcji, w wyniku której przedmiotem filozoficznych analiz okaże się wyłącznie – tak czy inaczej rozumiana – struktura. Obaj autorzy są wszelako zbyt uważnymi czytelnikami Arystotelesa, żeby nie dostrzec, iż ich projekty stają się dzięki temu odległe od *Poetyki*. Dlatego obaj dokonują restytucji *katharsis*, co nadaje ich refleksji kontradyktoryczny charakter. Aby go zminimalizować wprowadzają pojęcie funkcji w postaci znacznie osłabionej w stosunku do tego, którym posługiwał się Stagiryta. On bowiem nie zgodziłaby się ani na podporządkowanie funkcji strukturze, ani na przeniesienie tej pierwszej w obręb tego, co tylko możliwe, a zatem – niekonieczne.

Ingarden i Ricoeur, czytając *Poetykę*, pokazują zatem, iż wiedza o literaturze, która koncentruje się wyłącznie na strukturze dzieła, odcięta zostaje od jego uwarunkowań kulturowych, zmniejszając tym samym swój potencjał eksplanacyjny. Z perspektywy poststrukturalizmu twierdzenie takie jest, rzecz jasna, truizmem, dlatego warto wskazać na jedną z jego niebanalnych konkretyzacji.

Jeśli więc przyjąć, iż Arystoteles – choćby nawet w sposób niezamierzony – zbliża tragedię do rytuału, wówczas powstaje pytanie, czy związek ten nie wyjaśniałby pozostałych zagadek *Poetyki*. Odczytanie filozoficznego traktatu w perspektywie religijnej pozwala bowiem, jak zauważa m.in. Kenneth Burke, na redefinicję samej tragedii. Jej określenie

będzie wymagało pewnego rodzaju symbolicznego działania, w którym naśladowana jest forma ofiary godna uwagi ze względu na oczyszczenie lub oddziaływanie moralne na odbiorców. Bohater, który zostanie poświęcony, musi zostać dopasowany do swej roli jako ofiary; oraz wszystko musi zostać tak dopasowane, żeby odbiorcy uznali ofiarę za wiarygodną i akceptowalną (a przez to skrycie uczestniczyli w skazaniu ofiary, a nawet w domaganiu się jej śmierci). Oczekiwania oraz pragnienia odbiorców będą kształtowane przez sytuacje wewnątrz sztuki. Ale tematy wykorzystywane dla celów perswazyjnych wewnątrz sztuki będą miały również strategiczne znaczenie dla pewnego rodzaju „wartości” i „napięć”, które panują na zewnątrz sztuki.¹⁷

Arystotelisowska *katharsis* uzyskuje zatem pełne naświetlenie dopiero w zestawieniu z reakcją, jakiej doznają uczestnicy obrzędów religijnych. Dlatego kreacja protagonisty musi przypominać ofiarę, a zatem musi pozostać dwuznaczna: zła

¹⁶ Tamże, s. 113.

¹⁷ K. Burke *Language as Symbolic Action. Essays on life, literature, and method*, University of California Press, Berkeley 1966, s. 81.

Przyczynki

i dobra, niszczycielska i zbawienna zarazem. Ricoeur dostrzegł ten problem w koncepcji winy tragicznej, która nie pozbawia postaci wszelkich cnót, a jedynie wskazuje na pewną „rysę” jej osobowości. Owe „błędy”, które musi popełnić bohater, w niczym nie różnią się od powodów, które powinny zostać znalezione, tak aby ofiarnicza decyzja posiadała minimum uzasadnienia.

Dokładnie z tego samego powodu tragedia, jak ostatecznie stwierdza Arystoteles, nie może oddalić się od mitycznego przesłania. W nim bowiem znajdują się niezliczone akty przemocy, których – świadomie lub nie – dopuszcza się bohater i za które musi ponieść konsekwencje. Podobnie jak w trakcie rytuału wszyscy uczestniczą w zбиiciu ofiary, tak również w teatrze cała widownia, jak stwierdza Burke, skrycie partycypuje w finalnym rozwiązaniu.

To właśnie w nim tkwi źródło *katharsis*. Korekta czy – jak proponuje Ricoeur – uszlachetnienie litości i trwogi polega na tym, iż te emocje dostarczają odbiorcom powodu do refleksji. Ale ten namysł ma swoją cenę, ponieważ musi zostać poprzedzony śmiercią bohatera, która zresztą najczęściej pozostaje ukryta, nieprzedstawialna. Poznanie i moralna ocena, jaką zapewnia *katharsis*, są więc efektem ostatecznego odrzucenia, któremu podlega protagonista. *Katharsis* pokazuje zatem, iż mądrość praktyczna jest nie tylko wiedzą „o” przemocy, ale również wiedzą wynikającą „z” przemocy; wiedzą, o której filozofowie wytrwale milczą.

Abstract

Cezary ZALEWSKI
Jagiellonian University (Cracow)

Impossible Catharsis: Ingarden and Ricoeur's Readings of Aristotle's *Poetics*

This article concerns the reception of the Aristotelian catharsis in present-day philosophical and literary-theoretical discourse. Roman Ingarden in *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics* and Paul Ricoeur in *Time and Story* both strive at minimising the notion and proving it to be dysfunctional. The refutation of cognitive aspects of catharsis leads either to its aesthetisation (Ingarden) or to its depiction in ethical terms only (Ricoeur).

Komentarze

Justyna TABASZEWSKA

Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie.
Próba analizy „empatycznej wizji”

Książka o sztuce, książka o traumie?

Książka Jill Bennett *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*¹ jest, jak sama autorka deklaruje, poświęcona przede wszystkim analizie współczesnej sztuki wizualnej, dokonywanej z dość specyficznej perspektywy kuratora sztuki. Mimo pozornej oczywistości problematyki, którą sugeruje już tytuł, tekst Bennett można rozważać na trzech, powiązanych ze sobą, ale w sporym stopniu autonomicznych poziomach. Praca ta jest bowiem zapisem interpretacji konkretnych projektów artystycznych, uporządkowanych według kryterium poruszanego w nich problemu (co zresztą oddaje układ formalny tekstu i podział na rozdziały). Jest to jednak także wnikliwe studium (wychodzące daleko poza ramy sztuki wizualnej) dotyczące problematyki traumy, pamięci i emocji oraz próba zapoczątkowania nowego dyskursu, w którym te obciążone już konkretnymi konotacjami pojęcia będą funkcjonowały w odmienny i – zdaniem Bennett – o wiele bardziej przystający do współczesnej praktyki artystycznej sposób. Wreszcie, jest to próba sprostania postulatowi stworzenia teorii opartej na praktyce², teorii, która nie jest z góry dana, lecz która powstaje w wyniku interakcji z konkretnymi dziełami sztuki i jest stale przez nie warunkowana.

¹ J. Bennett *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford, California 2005.

² Por. *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, ed. by M. Bal i I.E. Boer, Continuum, New York 1994.

Komentarze

Te trzy wymienione poziomy stale przeplatają się ze sobą, choć oczywiście w niektórych rozdziałach dostrzegalna jest dominacja pierwszej strategii, pozwalająca na drobiazgową analizę konkretnego projektu. Owa analiza, nawet wtedy, gdy można ją czytać wyłącznie jako studium przypadku, nie funkcjonuje jednak nigdy w pełnym oderwaniu, stanowiąc wszak zawsze część określonego rozdziału, którego problematyka jest podporządkowana chęci rekonstrukcji pojęcia traumy i wypracowania teorii, pozwalającej na adekwatne opisanie nowego, opartego na empatii sposobu tworzenia i doświadczania sztuki.

Oczywiście, próba realizacji tak zaprojektowanego dzieła, w którym wszystkie wymienione poziomy będą się ze sobą przeplatały i wzajemnie się warunkowały, pozwalając zarazem na odczytanie ich jak względnie niezależnych, jest celem niezwykle ambitnym i nie zawsze się udaje. Chociaż praca Bennett nie jest – i nie ma być – całościowym studium opracowującym wyżej wzmiankowaną problematykę, nie sposób nie zauważyć, iż proponowane przez autorkę rozwiązania nie tylko są nowatorskie, ale pozwalają także na przededefiniowanie dyskursu związanego z traumą na gruncie szeroko pojętej humanistyki, w tym i literaturoznawstwa, a nie tylko sztuki wizualnej.

Z tego też powodu głównym punktem mojego zainteresowania będzie właśnie drugi poziom tekstu Bennett, a konkretne interpretacje będą przywoływanie tylko jako sposób unaocznienia określonej tezy i zarazem próba jej uzasadnienia. Taka postawa wydaje się umożliwiać wyciągnięcie z książki *Empathic Vision* wniosków nieco bardziej ogólnej natury, dotyczących nowego sposobu funkcjonowania traumy na gruncie kultury, a co za tym idzie zmian w rozumieniu takich pojęć, jak pamięć czy afekt. Dopiero po omówieniu tego zagadnienia można będzie postarać się zdefiniować, czym – w wypadku książki Bennett – jest postulat teorii jako praktykowania.

Mimo że poruszana przez Jill Bennett problematyka jest niezwykle różnorodna, można wyróżnić kilka najważniejszych dla jej teorii problemów i tez, których prześledzenie pozwala na wskazanie kluczowych twierdzeń. Z tego też powodu w dalszej części tego tekstu postaram się zrekonstruować zaledwie kilka poruszanych przez badaczkę problemów, które jednak – moim zdaniem – pozwalają na wskazanie najbardziej oryginalnych i najważniejszych z punktu widzenia współczesnego dyskursu humanistycznego postulatów Bennett.

Wstępne uwagi o traumie.

Próby wyzwolenia z dominacji autentyczności

Pojęciem, które organizuje przestrzeń rozważań Bennett, jest bez wątpienia „trauma”. Autorka *Empathic Vision* proponuje nam radykalną zmianę myślenia o tej kategorii w sztuce; należy odejść zarówno od pojmowania traumy jako czegoś, co „przynależy” do danej osoby czy grupy, jak i z utożsamianiem sztuki posługującej się kategorią traumy ze sztuką „o” traumie, a więc sztuką mniej lub bardziej narracyjną. W tym ujęciu sztuka współczesna nie opowiada o traumie, lecz posługuje się

wizualnym językiem dla wyrażania traumy i doświadczeń konfliktu oraz straty. Każdy z powyższych postulatów jest związany z krytyką konkretnych sposobów rozumienia i interpretowania traumy, warto więc poświęcić im nieco uwagi.

Próba odcięcia się od myślenia o traumie jako o własności danej jednostki czy grupy osób jest związana z licznymi problemami, jakie na gruncie sztuki rodziło wyniesione z dyskursu etycznego i politycznego mówienie oraz myślenie o autentyczności traumy. W takim kontekście tylko osoba lub osoby, które doświadczyły traumy były upoważnione do wypowiadania się o niej, doświadczenie niewyrażone przez ofiary nie mogło zostać wyrażone przez nikogo innego. Próby artystycznej wypowiedzi oscylujące wokół tematu „cudzej” traumy były traktowane jako jej zawłaszczenie, próba odebrania ofiarom ich doświadczenia, a także – jako działanie podważające autentyczność danego wydarzenia czy przeżycia. Jeśli bowiem o traumie opowiada ktoś, kto jej nie doświadczył, to być może cały problem, jaki artysta starał się poruszyć, był wymaginowany. Tym samym naczelną wartością, której powinni być wierni artyści poruszający problem traumy, była prawda. Im bliżej rzeczywistości pozostawano, im bardziej praca była autentyczna, tym zdawała się cenniejsza.

Powyższe rozumienie traumy sprzyjało także próbom jej analizy i schematyzacji. Przywoływane przez Bennett podziały, jak chociażby dość intuicyjny podział na traumę indywidualną i zbiorową, są – zdaniem autorki – całkowicie nieprzydatne jako kategorie analizy współczesnej sztuki, zaciemniają bowiem właściwy sens obecnego używania kategorii traumy przez artystów.

Głównym punktem krytyki Bennett jest jednak nieco innym problem, bezpośrednio związany z pojęciem autentyczności. „Zawłaszczanie” traumy, negatywnie oceniane w porządku moralnym i politycznym, może być jedynym sposobem mówienia o niej w sztuce. Dzieje się tak dlatego, że wyrażona i opisana przez doświadczonej ją podmiot trauma przestaje być traumą³. Ujęcie w narracyjne ramy sprawia, że siła jej oddziaływania nieuchronnie maleje, zmieniając się jedynie w relację o trudnej przeszłości. Tylko poprzez zastosowanie odpowiednich środków artystycznego wyrazu można „utrwalić” w dziele sztuki bezpośredniość oddziaływania traumy. W takim zaś wypadku jej oddziaływanie, choć ma być oddziaływaniem realnym, jest przez artystę projektowane.

Takie projektowanie traumy musi, zdaniem Bennett, uwzględniać dynamikę szoku psychicznego, jaki trauma wywołuje. Niezwykle istotnym punktem odniesienia dla tez badaczki są tu spostrzeżenia Hala Fostera, który w swej książce *The Return of the Real*⁴ dostrzega i analizuje opozycyjny charakter traumy. Zdaniem Fostera, trauma opiera się na swoistej oscylacji między doświadczeniem a bra-

³ S. Freud *Remembering, Repeating and Working-through* (1914), w: *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 12, Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, London 1958.

⁴ H. Foster *The Return of Real. The Avant Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1996.

kiem traumy, między możliwością jej wypowiedzenia w jakikolwiek sposób a całkowitym zamilknięciem, między czymś, co stale oddziałuje na życie podmiotu, a czymś, co nie jest w ogóle pamiętane. Ową oscylację najlepiej oddaje ukute przez Fostera zdanie „pure affect, no affect”.

Takie rozumienie traumy ma ogromne konsekwencje. Oscylacja między szlakiem a brakiem doświadczenia ostatecznie podważa możliwość „opowiedzenia” o traumie. To też sprawia, że choć żyjemy w kulturze traumy, bardziej skutecznym sposobem jej osławiania jest sztuka, nie zaś dyskurs polityczny. Przeniesienie zagadnienia funkcjonowania traumy w sztuce na grunt estetyki i – przynajmniej częściowo – oddzielenie go od społecznego i politycznego dyskursu może pozwolić na wypracowanie nowych metod badania funkcjonowania traumy w kulturze.

W takim jednak wypadku trzeba, choćby wstępnie, spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób trauma ma w sztuce funkcjonować, jak oddziaływać, jeśli – jak twierdzi Bennett – sztuka nie ma być sztuką „o” traumie ani też zadaniem sztuki nie jest objawianie traumy. Choć dopiero analizowane przez autorkę *Empathic Vision* poszczególne dzieła artystyczne, dotyczące w jakiś sposób tematu traumy i umieszczone w siatce pojęciowej uwzględniającej także takie pojęcia, jak afekt i empatia, mogą dać pełną odpowiedź na to pytanie, warto już teraz, w bardzo szkicowy sposób, nakreślić zadania, jakie stawia sztuce posługującej się traumą Bennett.

Bez wątplenia najważniejszym postulatem, obok oddzielenia dyskursu traumy od politycznego dyskursu o traumie, jest rezygnacja z prób narracyjnego wyrażenia traumy. Z tego też powodu to właśnie sztuki wizualne mogą w największym stopniu odpowiedzieć na wyzwanie, jakim jest stworzenie nowej, opartej na traumie estetyki i zarazem skonstruowanie odpowiadającego jej modelu relacji między twórcą, dziełem a odbiorcą. Jednym z kluczowych problemów, jakie pojawiają się, gdy w taki sposób określamy zadanie sztuki, jest ludzka pamięć. Bennett uznaje, że choć sztuka nigdy nie może dać wyrazu ludzkiej pamięci i nigdy nie jest w stanie „przekazać” tego, co doświadczone, a już szczególnie oddać doświadczenia traumy, jest jednak w stanie – posługując się estetyką traumy – osiągnąć efekt, który żadnymi innymi środkami wyrazu nie mógłby zostać osiągnięty.

Rezygnacja z postulatu „przekazywania” jest zdaniem Bennett uzasadniana samym charakterem traumy, która nie jest czymś, co można zakomunikować. Ma ona raczej charakter „transaktywny”, co oznacza, że zadaniem sztuki poruszającej problem traumy albo posługującej się tą kategorią jako środkiem wyrazu jest nie objawianie czegoś, ale swoiste dotknięcie odbiorcy, wywarcie na niego określonego działania. Metafora dotknięcia, do której jeszcze wrócę, podkreśla cielesny charakter traumy i wskazuje, jak ważne dla części artystów jest zaangażowanie ciała jako odbiorcy doznań. Dobrym przykładem takiego angażowania cielesności w dyskurs traumy są prace Doris Salcedo, zwłaszcza zaś projekt *To Kill an Impulse*. Artystka, przedstawiając swoje odczytanie problemu traumy, robi to za pośrednictwem obrazów ciała, nie są to jednak obrazy prezentujące cierpiące ciało w momencie traumy albo szoku. Stworzone przez Salcedo fotografie ukazują, jakie zna-

czenia są wpisane w określone zajmowane przez ciała pozycje, na przykład ciało osoby w żałobie, osoby, która stoi obok oplakującego, albo też jak zmienia się strukturyzacja całej sytuacji, gdy spoglądamy na nią z przestrzeni pomiędzy dwoma wcześniej wzmiankowanymi osobami⁵. Zmiana punktów widzenia pozwala na wywołanie pełniejszego efektu, a fragmentaryczne ukazanie doznań związanych z traumą wywołuje u odbiorcy większy efekt, wskazując zarazem, iż trauma jest doświadczeniem o charakterze społecznym – dotyczy nie tylko tych, którzy bezpośrednio stali się ofiarą jakiś dramatycznych wydarzeń, lecz całą społeczność.

Doświadczenie traumy jako doświadczenie społeczne. Uwięzienie w traumie i próby jej przezwyciężenia

Jak już wcześniej wspomniałam, Bennett postuluje odcięcie rozważań na temat traumy od dyskursu politycznego i etycznego. Nie oznacza to jednak – na co wskazywał już przytoczony wcześniej przykład – że badaczka zaprzecza społecznemu wymiarowi traumy. W istocie jest mu poświęcony osobny rozdział książki, niemniej sposób potraktowania tego problemu daleki jest od typowych. Bennett analizuje projekty, w których umieszczenie traumy w przestrzeni społecznej nie jest jednoznaczne z ewokowaniem dyskursu politycznego, projekty, które unikają jednoznacznych rozwiązań i nie pozwalają na wpisanie w jakikolwiek dyskurs etyczny z tym problemem związany. Bez wątpienia jest to w sporej mierze efekt ucieczki od narracyjności, ucieczki od sytuacji, w której o danym dziele będzie można powiedzieć: „Ono jest o traumie wywołanej tym i tym”.

Dobrym przykładem takiej taktyki jest pierwsza z odnotowanych przez autorkę strategii. Dotyka ona niezwykle istotnego dla tworzonej przez Bennett teorii problemu relacji między doświadczeniem traumy i czasem. O ile jednak w pierwszych częściach książki szczególnie istotną egzemplifikacją tego problemu było funkcjonowanie ludzkiej pamięci, a zwłaszcza pamięci traumy, o tyle tutaj autorkę frapuje nieco inny sposób ujęcia tego problemu. Analizie zostaje poddane takie doświadczenie przestrzeni, które odbywa się z wyłączeniem czasu, wykluczając go z percepcji podmiotu. Przywoływane przez Bennett instalacje podejmują zatem zadanie stworzenia mapy tych dróg, jakie są odbywane poza czasem.

Metafora przestrzeni pozbawionej czasu jest środkiem pozwalającym na zarysowanie sytuacji, w której trauma wymyka się z granic tego, co wewnętrzne, i zaczyna rzutować na świat zewnętrzny. Jej wpływ jest tak duży, że oznacza przeżywaną teraźniejszość, zmieniając najbardziej podstawowe cechy świata zewnętrznego. By zrozumieć, w jaki sposób tak zarysowany problem kształtuje myślenie autorki o kategorii traumy, potrzebne jest, choćby szkicowe, odwołanie do kilku analizowanych przez nią instalacji.

W tym wypadku chciałabym wspomnieć aż o trzech projektach. Pierwszym z nich jest instalacja Willi Doherty'ego *The Only Good One is Dead One* z 1993

⁵ J. Bennett *Empathic Vision*, s. 69.

roku. Opiera się ona na zestawieniu dwóch obrazów pochodzących z dwóch kamer. W pierwszym przypadku rejestrowany jest obraz nieruchomo stojącego samochodu, w drugim zaś jadącego. Narzucająca się początkowo opozycja między tym, co statyczne, a tym, co dynamiczne, nie jest w tym przypadku do końca uprawniona, bowiem dłuższa obserwacja poruszającego się pojazdu objawia, iż jeździ on ciągle tą samą trasą, jakby zbudowaną na planie koła.

Obrazom towarzyszy odtwarzany tekst, stanowiący swoisty monolog kierowcy, w którym daje on wyraz swoim emocjom związanym z sytuacją stałego zagrożenia. Porwany, nieliniarny i w sporym stopniu niepoddający się logicznemu porządkowaniu tekst, oddaje także poprzez swą formę specyficzny stan psychiczny, w jakim znajduje się mówiąca jednostka. Powodowane traumatycznymi wydarzeniami poczucie zagrożenia, bycia śledzonym, wywołuje u podmiotu stan przypominający manię prześladowczą, a zarazem owocuje chęcią wywarcia zemsty, na – wciąż krzywdzącym innych – agresorze. Warto zauważyć, iż przyczyną takiego stanu nie jest wydarzenie, które bezpośrednio dotknęło podmiot; nie dotyczyło ono nikogo z rodziny czy przyjaciół mówiącej osoby. Mimo to poprzednia ofiara wydaje się bliska, nie tylko – choć w sporej części i dlatego – że jej los budzi współczucie, lecz dlatego, że to, co ją spotkało, jest dla podmiotu czymś, co mogło stać się losem każdego, a więc i niego samego.

Bliskość jest tu zatem budowana za pomocą dwóch głównych narzędzi: utożsamienia i afektu. Zresztą ów afekt jest czymś w omawianej instalacji najważniejszym, to on nie pozwala jednostce uwolnić się z ciągłego rozważania sytuacji zagrożenia, z nieopuszczającego jej odczucia, że istnieje ktoś, kto zagraża i jej samej, i całej społeczności. Dotknięcie cudzą traumą jest na tyle dojmujące, że nie pozwala na wyjście z przygniatającego „teraz”, kolisty ruch samochodu, powtarzanie ciągle tej samej trasy zdaje się symbolizować pozostawanie ciągle w kręgu tych samych myśli, niemożliwość zdystansowania się.

Ruch drugiego samochodu, pozornie dynamiczny, w gruncie rzeczy równie niewiele wnosi w przyszłość, co stały postój pierwszego. Owo zamknięcie w teraz, choć nie jest równoznaczne z nieodwracalną stagnacją, zaburza normalny porządek życia, nie pozwala na podjęcie jakichkolwiek konstruktywnych działań.

Podobny problem porusza także praca Paula Seawrighta *Sectarian Murder*. Autor stara się w niej zrekonstruować ostatnie chwile ofiar zabójstw sprzed kilkunastu lat za pomocą śledzenia i dokumentowania śladów, jakie obecnie może znaleźć. Aktualnie istniejące miejsca stają się zatem czymś, co przynależy w jakiś sposób do przeszłości, to z jej perspektywy są obserwowane i opisywane (każdemu zdjęciu towarzyszy krótki podpis, informujący, co się wydarzyło). Owe miejsca są wyrwane teraźniejszości i przywrócone przeszłości, by w ten sposób utrwalić pamięć o prawie już zapomnianych osobach.

Kolejnym niezwykle interesującym przykładem działalności poruszającej problem relacji między przeszłością a teraźniejszością jest inicjatywa podejmowana przez Western Cape Action Tour (WECAT). Odpowiada ona na naturalną potrzebę odtwarzania i dokumentowania, a także opatrywania odpowiednimi komenta-

rzami miejsc istotnych dla danego społeczeństwa. O ile jednak taka potrzeba realizuje się najczęściej za pomocą tworzenia pomników, budowania muzeów czy przynajmniej tworzenia funkcjonujących w oficjalnym obiegu dokumentów, o tyle w tym wypadku kontakt z przestrzenią jest kształtowany zupełnie inaczej. Zgodnie z inicjatywą dyrektor owego stowarzyszenia, Heidi Grunebaum, owe istotne dla kultury miejsca nie są zmieniane, a kontakt z nimi odbywa się bezpośrednio. Organizowane przez profesjonalnie przygotowanych pracowników biura wycieczki pozwalają na bycie w miejscu niezwykle nieraz dla uczestników istotnym, a zarazem nieobjętym programami na rzecz ochrony pamięci narodowej.

Ów bezpośredni kontakt z niezmiennymi w żaden sposób miejscami, w niektórych wypadkach powodowany także brakiem środków na renowację, jest zarówno zdaniem Bennett, jak i Grunebaum, doskonałym sposobem przepracowywania traumy. Jako że miejsca, które niejednokrotnie kojarzą się z czyjąś traumą, są zarazem czymś, co przynależy do teraźniejszości, co wydaje się zupełnie zwykłe i codzienne, możliwe jest przełamanie dysonansu między traumatyczną przeszłością a chęcią powtórnego zakorzenienia w teraz.

Trzy wymienione prace, choć za pomocą zupełnie innych środków, starają się odpowiedzieć na to samo pytanie, dotyczące możliwości wyjścia z kojarzonego z traumą zanurzenia w przeszłości. Uwięzienie w przeszłości, istnienie niejako poza czasem, tak charakterystyczne dla osób pozostających w stanie traumy, staje się tu także cechą konkretnych miejsc, istniejących niejako podwójnie, na przecięciu przeszłości i teraźniejszości. Powrót do teraźniejszości jest możliwy jedynie za pośrednictwem afektu, który, aktywując trudne, traumatyczne wspomnienia, umożliwia ich powtórne przeżycie, przepracowanie. Nie oznacza to wcale, że są one wypierane z pamięci podmiotu, przeciwnie, dopiero ich pełne przeżycie i zrozumienie pozwala na osiągnięcie choćby częściowego dystansu. Wspomnienia, którym nadany jest nowy sens, mimo że w dalszym ciągu wpływają na życie podmiotu, pozwalają na zakorzenienie w „teraz” przy jednoczesnym zachowaniu bolesnej, ale koniecznej dla utrzymania tożsamości, przeszłości.

Afekt jako efekt dotknięcia

Drugim, po traumie, niezwykle istotnym dla Bennett pojęciem jest afekt. Sposób jego rozumienia jest w znacznym stopniu kształtowany za pomocą wzmiankowanej już metafory dotknięcia. Określa ona nie tylko zasadę działania traumy, lecz także sposób jej odbioru. O ile więc z jednej strony podstawowym działaniem traumy jest wytrącenie odbiorcy z określonego schematu umysłowego, wywołanie szoku, który pozwoli na zupełnie odmienne spojrzenie na określony problem, o tyle z drugiej podmiot dotknięty za pośrednictwem traumy jest nie tylko szczególnie czuły na to, co na niego oddziałuje, ale także zostaje wprowadzony w pewien specyficzny stan emocjonalno-intelektualny. Owym stanem jest dla Bennett właśnie afekt.

Sposób, w jaki badaczka rozumie to pojęcie, jest nie tylko dla całej tworzonej przez nią konstrukcji myślowej niezwykle istotny, lecz także – przynajmniej na

gruncie większości koncepcji dotyczących afektu – nietypowy. Podstawową funkcją afektu jest bowiem budzenie empatii, pojmowanej jako swoista operacja emocjonalno-intelektualna. Zarówno afekt, jak i jego owoc, czyli właśnie empatia, oscyluje pomiędzy dwoma niegdyś radykalnie od siebie oddzielanymi sferami, intelektualną i emocjonalną. Podobnie jak trauma sytuuje się pomiędzy, na granicy, jest czymś, co niełatwo poddaje się klasyfikacjom.

O ile zatem trauma nie jest zdaniem Bennett ani czymś, co funkcjonuje jednoznacznie „w” podmiocie, ani też nie jest czymś, co istnieje „na zewnątrz”, lecz czymś, co sytuuje się „pomiędzy”, dotykając w równym stopniu tego, co subiektywne i niewyraźne, jak i tego, co obiektywne, o tyle afekt stale oscyluje między podmiotem, który go doświadcza, a tym, co go wywołuje.

Z tego też powodu empatia ma charakter graniczny, rodzi się w miejscu dotknięcia, spotkania dwóch podmiotów: tego, który ją odczuwa, i tego, wobec którego jest odczuwana, a który ją bezpośrednio lub pośrednio wywołał.

Po tych wstępnych rozważaniach na temat relacji między traumą a afektem warto jeszcze na moment powrócić do metafory dotknięcia. Jest ona szczególnie ważna, bowiem pozwala zrozumieć motywy dokonanego przez Bennett wyboru takich akurat dzieł sztuki do analizy. Metafora dotknięcia kieruje nas bezpośrednio w stronę skojarzeń związanych z ciałem i zdaniem autorki *Empathic Vision*, nie dzieje się tak przypadkowo. Pierwotnym medium wyrazu, zarówno traumy, jak i afektu, jest właśnie ciało. Zapewne z tego powodu większość dzieł sztuki, które są przez Bennett analizowane, używa ciała jako swoistego nośnika określonych treści, dodatkowo ukonkretniającego przekaz.

Jest to niezwykle istotne także dlatego, że zarówno trauma, jak i wywoływany za jej pomocą afekt ewokują nietypową relację między przeszłością a teraźniejszością. Traumatyczne wydarzenia nie mogą być tylko i wyłącznie pamiętane, nie mogą odnosić się jedynie do przeszłości, gdyż w takim wypadku nie można by ich było określać jako traumy. Proces ich przypominania – czy może raczej pamiętania – nie jest tylko i wyłącznie odniesieniem do przeszłości, lecz ma bezpośredni i realny wpływ na teraźniejszość. Zapamiętane wydarzenia nie „odgrywają” się niczym niegdyś już oglądany film, lecz są na nowo przeżywane, doświadczane, odczuwane – zarówno na poziomie psychicznym, jak i także somatycznym⁶. Zaproponowana

⁶ Ten sposób pojmowania afektu zbliża analizy Bennett do zaprojektowanej przez Richarda Shustermana wizji nowej estetyki, opierającej się na badaniu i doskonaleniu reakcji ciała, czyli somaestetyki: „Najogólniej rzecz biorąc, somaestetyka zajmuje się ciałem jako ośrodkiem zmysłowo-estetycznego wartościowania (aisthesis) i twórczej autokreacji. Jako teoretyczna i zarazem praktyczna dyscyplina doskonaląca, jest ona nakierowana na wzbogacenie nie tylko naszej abstrakcyjnej, dyskursywnej wiedzy o ciele, lecz także na polepszenie somatycznego, przeżywanego przez nas doświadczenia i jego interpretacji” (R. Shusterman *Myslenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 47).

przez Bennett definicja funkcjonowania afektu przystaje do sposobu, w jaki Julia Kristeva analizuje wstręt⁷. W obu wypadkach doznania ciała są niekontrolowane, podświadome i stanowią wyraz najbardziej podstawowych uczuć. Co więcej, w części wypadków afekt opiera się właśnie na reakcji wstrętu, na reakcji na nieczyistość, taką chociażby, jak gwałt czy incest⁸.

Tym samym funkcją afektu nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane. Wywoływana nim empatia jest zdolnością współodczuwania, nie zaś jedynie intelektualnego uznania czyjejs sytuacji za godną współczucia czy wsparcia. W obu wypadkach to właśnie reakcje na poziomie ciała upewniają o skutecznym działaniu bodźców i to one – zdaniem Bennett – pozwalają na oddzielenie tak pojmowanego afektu od innych reakcji o charakterze emocjonalnym. Pamięć traumy i wywoływany nią afekt nie mają zatem wiele wspólnego z klasycznymi koncepcjami dotyczącymi pamięci, nawet z tą stworzoną przez Paula Ricoeura, w której filozof określił wspomnienie jako rodzaj intuicyjnego uobecnienia, mającego związek z czasem⁹. Choć już Martin Heidegger podkreślał, że proces przypominania jest nie tylko związany z przeszłością, lecz w równym stopniu zmienia się zależnie od teraźniejszości¹⁰, to jednak w przypadku obu filozofów główną funkcją pamięci jest ta związana z możliwością przywoływania obrazów, nie zaś współprzeżywania określonych cielesnych doznań.

Rozumienie pamięci, jakie proponuje nam Bennett, różni się zatem zasadniczo nawet od tych koncepcji, które podkreślają związek wspomnienia z teraźniejszością. Pamięć traumy nie jest bowiem pamięcią narracyjną i nie może być z nią utożsamiana. Nie jest to pamięć, która pozwala na jakąkolwiek schematyzację czy ujęcie określonych wydarzeń w pewne ramy, nie pozwala też na ich zrozumienie, nie mówiąc już o zdystansowaniu się. Pamięć traumy jest czymś, co podczas każdorazowego przypominania wyzwała specyficzny rodzaj afektu, uniemożliwiający osiągnięcie dystansu. Tak rozumiany afekt każe nie tylko przypominać, ale i ponownie doświadczać określonego wydarzenia, sprawia, że jest ono wciąż żywe i stanowi część teraźniejszości.

⁷ J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

⁸ Por. M. Douglas *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholec, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007.

⁹ P. Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 67.

¹⁰ Doskonale podsumowała tę postawę Hanna Buczyńska-Garewicz: „Przypominać to nie tylko wyjmować coś niezmiennego z pamięci, lecz wносить coś dawnego do sytuacji nowego oczekiwania, która stanowi nowy kontekst, zmieniający treść dawnego doznania” (H. Buczyńska-Garewicz *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków, s. 73).

Zobaczyć siebie jako Innego.
Cielesność doświadczenia traumy

Powyżej zarysowany sposób rozumienia traumy i afektu pozwala na lepsze zrozumienie części paradoksów z nimi związanych. Bez wątpienia jednym z nich jest pytanie o możliwość i celowość zdystansowania się wobec traumy, a także – co za tym idzie – o relacje między cielesnymi doznaniem oraz wzrokiem, kojarzonym z intelektualną władzą, umożliwiającą maksymalnie obiektywny ogląd. Wydaje się, że w tym momencie warto się odwołać do analizowanego przez Bennett filmu Aline Issermann z 1992 roku, zatytułowanego *Shadow of Doubt*. Pokróćce streszcmy jego fabułę; główną bohaterką jest dwunastoletnia Alexandrine, molestowana seksualnie przez swojego ojca. Dziewczynka, gdy opowiada o tym, co się dzieje własnej matce, spotyka się z radykalnym niezrozumieniem i niewiarą. Zamiast otrzymać wsparcie i pomoc, jest karana za wymyślanie tak ohydnych kłamstw. Sytuacja zmienia się zasadniczo, gdy dziecko, szukając pomocy już nie w kręgu rodziny, lecz poza nią, uczy się opowiadać o swych doświadczeniach w przekonujący sposób. Dopiero gdy umie ująć własne doświadczenia w narracyjną i zrozumiałą dla postronnych osób formę, gdy umie jasno określić to, co ją spotyka, ktoś zaczyna jej wierzyć i jej prawa mogą być chronione.

Choć nauka nowego języka, języka mówienia o traumie, jest sama w sobie dla Alexandrine traumatycznym przeżyciem, tylko ono pozwala jej na wyrwanie się z kręgu przemocy i milczenia. W ten sposób dziecko nie tylko uzyskuje własną podmiotowość, ale także zaczyna odzyskiwać utraconą godność i szacunek do siebie samej. Umiejętność opowiedzenia o wykorzystywaniu seksualnym sprawia, że przez otoczenie dziewczynka zaczyna być postrzegana jako osoba samodzielna myślowo, a zatem zasługująca jeśli nie na natychmiastową wiarę, to na wysłuchanie i sprawdzenie opowieści.

Zdystansowanie się dziecka wobec własnej traumy sprawia, że może być ono świadkiem we własnej sprawie. Alexandrine, opowiadająca o tym, co ją spotykało, tak, jakby była nie straumatyzowaną ofiarą, ale bezstronnym świadkiem, sprawia, że – w oczach sądu – może być świadkiem, jej zeznania zyskują na autentyczności.

Co jednak najbardziej interesujące, ojciec Alexandrine, Jean, gdy zetknie się z zeznaniami córki, gdy zrozumie, że – co początkowo nie było dla niego oczywiste – robił jej krzywdę, a jego czyny zasługują na potępieniu, uświadomi sobie, że sam był ofiarą wykorzystywania seksualnego. Jean jednak, w przeciwieństwie do swej córki, nie umiał nigdy o tym opowiedzieć, nie umiał także ująć tych wydarzeń w najprostszy nawet schemat, a więc określić siebie jako ofiary, a swego ojca – jako agresora. Dopiero konieczność zmierzenia się z zeznaniami córki aktywuje u niego dawną, wypartą, zapomnianą i niewypowiedzianą, a przecież stale się objawiającą, traumę.

Afekt, jaki wywołuje jawne oskarżenie, pozwala Jeanowi nie tylko spojrzeć na własne czyny oczami córki, a więc dostrzec ich okrucieństwo, ale także zobaczyć siebie jako ofiarę. Oczywiście fakt, że sam był niegdyś ofiarą, go nie usprawiedliwia. Jednak jeśli weźmiemy pod uwagę to, że przyznaniu się do winy towarzyszy zarazem uznanie w sobie ofiary, to okaże się, iż tylko dostrzeżenie związku przy-

czynowo-skutkowego pozwala przypuszczać, że ta sama historia nie powtórzy się w następnym pokoleniu.

Rolę ciała w doświadczaniu traumy i afektu doskonale ilustruje także przytaczany przez Bennett przykład dotyczący jej studentki, Sary Chesterman. Opisywana kobieta, która straciła zdolność odczuwania jakichkolwiek doznań na prawie całej powierzchni skóry, twierdzi, że radykalnie zmienił się jej sposób reagowania na obrazy. O ile niegdyś, gdy posiadała jeszcze stałą kontrolę nad swoim ciałem i mogła zawsze jasno określić, czy dana rzecz (widok) dotyczy jej bezpośrednio, czy to, co widzi, przytrafia się jej, czy też komuś innemu, nie reagowała szczególnie mocno na obrazy angażujące jakiś rodzaj przemocy wobec ciała czy – bardziej ogólnie – na nic, co można uznać za (cudze) bodźce bólowe. Gdy jednak straciła możliwość identyfikowania własnego ciała za pomocą dotyku, wszelkie obrazy, angażujące cudze ciało, stały się dla niej trudne do zniesienia. Identyfikacja za pomocą wzroku wydaje się jej zatem niewystarczająca, by móc z całą pewnością oddzielić ciało swoje od obcego, by móc z całą pewnością powiedzieć – i w to wierzyć – „to, co widzę, nie dotyczy mojego ciała”.

Według Bennett przykład ten dowodzi, jak bardzo czysto cielesne doświadczenia (takie chociażby, jak zdolność odczuwania skóry i możliwość odczuwania swojego własnego dotyku) są niedoceniane. Autorka *Empathic Vision* mówi wprost: „By widzieć, potrzebujemy najpierw czuć”. Podobnie, to cielesne odczucia są zarazem podstawą afektu, jak i traumy, a także tylko za ich pomocą jest możliwe wyzwolenie się z poczucia zagrożenia. Owa „cielesność traumy” jest dla artystów impulsem do tworzenia projektów opierających się na eksponowaniu cielesności. Przywoływane przez Bennett przykłady (włącznie z niezwykle drastycznym performancem Mariny Abramovic *The Lips of St Thomas*, w którego ostatnim akcie autorka wycina sobie gwiazdę na brzuchu) projektów opierających swe oddziaływanie na zaangażowaniu emocji, jakie budzi ludzkie ciało, mają jedną wspólną cechę: nie przedstawiają cierpiącego ciała, lecz angażując jego obrazy – jak chociażby poruszający temat wykorzystywania seksualnego Denis Del Favero w serii fotografii *Parting Embrace* – starają się przekazać to, czego za pomocą słów nie da się wypowiedzieć. Owo „mówienie od ciała doświadczającego doznań” jest jednoznaczne zarówno z odrzuceniem narracyjności, jak i próbą wyzwolenia w odbiorcy nowego rodzaju reakcji, reakcji opartej na empatii.

Zanim jednak przejdziemy do próby szerszego omówienia zagadnienia empatii, warto pokusić się o skomentowanie analizowanych przez Bennett instalacji. Wydaje się bowiem, że badaczka, z pełną świadomością grając z tradycyjną koncepcją wzroku, stara się wskazać, iż tylko tożsamość doznań wzrokowych i dotykowych pozwala na pełną identyfikację. O ile jednak – jak pokazuje przypadek Alexandrine – identyfikacja wzrokowa pozwala na takie budowanie tożsamości, które jest przekonujące dla innych osób (pozwala im „spojrzeć oczami ofiary”, czyniąc zarówno ofiarę, jak i słuchaczy jej opowieści świadkami), o tyle doznania cielesne są podstawą wewnętrznej, jednostkowej i nie zawsze komunikowalnej tożsamości, jak w wypadku Sary Chesterman.

Zobaczyć siebie jako odczuwającego. Empatia jako gra między byciem dotkniętym a próbą intelektualnego zdystansowania

Kluczowym z punktu widzenia poruszanej tu problematyki empatii jest opierający się na analizie kilku konkretnych wystaw rozdział książki Bennett dotyczący konfrontacji, spotkań twarzą w twarz. Z tego też powodu, zanim przejdę do próby opisanego, czym dokładnie ma być postulowana przez autorkę empatia i jakie są zasady jej funkcjonowania, warto pokusić się o próbę odtworzenia analizy przynajmniej jednej z prezentowanych wystaw.

Najbardziej reprezentatywnym i poddającym się interpretacji w kontekście analizowanych przez Bennett pojęć jest projekt *Long Night's Journey into Day* (autorstwa Deborah Hoffman i Francisa Reida, 2000). Porusza on problem przemocy, pojmowanej, podobnie jak w poprzednich rozdziałach, jako doświadczenie społeczne, codzienne w południowej Afryce. Choć głównym punktem zainteresowania autorów jest tylko jeden akt przemocy, można traktować go jako swoistą egzemplifikację szerszej pojmowanego problemu, jakim jest nieuchronność zagrożenia przemocą w określonej kulturze.

W tym wypadku to jednak nie sam akt przemocy (jaką w tym wypadku była strzelanina) jest artystycznie opracowywany, lecz to, co dzieje się po nim. W prezentowanym filmie zostaje odtworzony nie tylko punkt widzenia ofiar, lecz także sprawców. Kulminacyjnym momentem okazuje się jednak dopiero moment konfrontacji, jaki następuje między matkami młodych ludzi, którzy stracili w strzelaninie życie, a odpowiedzialnym za ich śmierć Mbelo. Owa rozmowa, odbywa się w towarzystwie kamer, a więc jest w pewnym stopniu pojmowana przez bohaterów jako rozliczenie nie tylko ze sobą, lecz także z całą społecznością. Jest to zarazem sposób zwrócenia uwagi osób, których problem przemocy nigdy bezpośrednio nie dotknął.

Choć początkowo dla matek to, jak czuje się sprawca, nie ma żadnego znaczenia, nie interesuje ich, ani ewentualne motywy, ani tym bardziej wyrzuty sumienia, o tyle w trakcie konfrontacji wypracowana wcześniej postawa obojętnego potępienia zmienia się zasadniczo. Chociaż pytania, dotyczące tego, jak Mbelo teraz się czuje, co myśli o swoim czynie, nie mają za zadanie umożliwić mu uzyskanie przebaczenia, to jednak – wbrew wcześniejszym deklaracjom – padają. To, co może w tej sytuacji powiedzieć mężczyzna, jest skrajnie nieprzydatne i niewystarczające – ani przeprosiny, ani wyznanie skruchy i żalu nie są w stanie zmienić rozgoryczenia i bólu matek.

Pozornie wydaje się, że owo spotkanie było – i to dla obu stron – wyłącznie traumą. Nie przyniosło kobietom żadnej ulgi, nie zaowocowało nawet myślą o wybaczeniu, nie pozwoliło zrozumieć tak tragicznej w skutkach sytuacji. Podobnie Mbelo, mimo wyrażanego żalu i chęci naprawienia tego, co zrobił, wiedział, że jego słowa nie niosą ulgi. Choć zapewne zdawał sobie wcześniej sprawę z tego, że nie może liczyć na wybaczenie, to jednak tak radykalna jego odmowa musiała być dla niego czymś, co potęguje wyrzuty sumienia.

Z drugiej jednak strony spotkanie ofiar i sprawcy, nawet przebiegające bez całkowitego zrozumienia i wybaczenia, jest sukcesem. Postawa Mbelo zmienia się pod jego wpływem, brak wybaczenia nie powoduje w nim chęci umniejszania swojej winy, a jedynie zrozumienie, że owe matki są jego ofiarami w takim samym stopniu, co zabici mężczyźni. Mimo że wcześniej miał wyrzuty sumienia, dopiero teraz zaczyna czuć również empatię; ofiary nie są już anonimowe, ich ból okazuje się niemalże namacalny, a Mbelo współczuje im nie tylko jako sprawca, lecz także po prostu jako świadek dojmującego bólu. Rodząca się w nim empatia sprawia, że brak wybaczenia traktuje jako coś naturalnego, co nie owocuje buntem przed zbyt surową oceną.

Również matki, choć nie chcą nawet mówić o zrozumieniu czy wybaczeniu, choć nie uznają, że wyrzuty sumienia Mbelo cokolwiek zmieniają, angażują się w to, co mężczyzna przeżywa. Stojąc wobec niego twarzą w twarz, są nie tylko ofiarami, ale i świadkami jego bólu. Mężczyzna nie jest już anonimowym sprawcą, jest kimś, kto ma uczucia i kto może – to jedno zostaje mu ostatecznie przyznane – żałować tego, co zrobił. Choć Mbelo nie uzyskuje przebaczenia, odzyskuje w oczach tych kobiet swoje człowieczeństwo. Jest kimś, kto może czuć, a więc i kimś, wobec kogo – choć niechętnie i nie zawsze świadomie – odczuwają empatię.

Wizja empatii, jaka rodzi się po lekturze analizy tego projektu, jest z jednej strony zaskakująca, z drugiej jednak – bardzo spójna z całym projektem Bennett. Empatia to nie tylko i nie tyle współczucie, świadome i często w pewnym stopniu wymuszone (choćby naszym własnym, subiektywnym poczuciem obowiązku) uczucie czy postawa. To sytuacja, w której nawet wobec nienawidzonej osoby nie można przejść obojętnie, nie można się na nią zamknąć. Kobiety nie chcą słuchać Mbelo, a jednak słyszą, i to, co on mówi, je porusza. Jego słowa, choć wychodzą z ust zabójcy, je dotykają. I, co jeszcze ważniejsze, choć początkowo odczuwają taki stan za manipulację, same są owego oddziaływania świadome.

Teza Bennett, że empatia to, z jednej strony, efekt bycia dotkniętym przez coś, z drugiej zaś skutek patrzenia na siebie czującego, doświadczającego owego dotknięcia, pozwala na radykalne przeformułowanie myślenia o empatii. Nie jest już ona tożsama ze współczuciem i nie jest „wczuwaniem się” w cudzą sytuację, lecz jest niemożliwością ucieczki oraz obojętności wobec drugiego człowieka. Empatia wymyka się woli i świadomości, oscylując między intelektualną zgodą i zaprzeczeniem na uznanie siebie samego za odczuwającego, pozostając tym samym doznaniem granicznym, sytuującym się na przecięciu emocji i rozumu.

Podsumowanie

Studium traumy, jakie prezentuje nam w swej książce Bennett, nie jest – i jak twierdzi sama autorka – nie ma być całościową analizą wszystkich zjawisk artystycznych związanych z kategorią traumy ani też próbą wytworzenia uniwersalnej teorii interpretacji współczesnej sztuki wizualnej. Mimo to projekt wywiedzenia teorii z praktyki artystycznej w swej zasadniczej części zostaje zrealizowany. Ry-

Komentarze

sowana przez Bennett „empatyczna wizja” nie jest wszak tylko jej sposobem rozumienia poszczególnych zjawisk czy problemów artystycznych. Jest to także próba opisu nowego modelu doświadczania i tworzenia o uniwersalnym charakterze.

Postulat rezygnacji z „autentyczności” traumy owocuje możliwością traktowania jej jako kategorii pozwalającej na interpretowaniu zmian, jakie zaszły we współczesnym dyskursie dotyczącym relacji między rozumem a ciałem i emocjami. Rozumienie traumy jako estetycznego, afektywnego doświadczenia pozwala na przededefiniowanie także takich kategorii, jak afekt i empatia. To zaś prowadzi do stworzenia czegoś, co Bennett określa mianem empatycznej wizji, a więc do pewnego rodzaju całościowego spojrzenia na relacje między wcześniej omawianymi problemami, spojrzenia umożliwiającego nie tylko budowę nowego rodzaju relacji między dziełem a odbiorcą, lecz także zrealizowanie postulatu wywiedzenia teorii z analizy sztuki.

Empatyczna wizja jest więc zarazem wizją sztuki, jaką proponuje nam Bennett, jak i rodzajem jej odbioru, w którym podmiot otwarty jest na dotknięcie, jakie za pośrednictwem traumy i afektu pragnie osiągnąć współczesna działalność artystyczna. Zrodzona w jego efekcie empatia umożliwia wywikłanie się z klasycznych opozycji, takich jak chociażby ciało i rozum czy emocje i intelekt.

Książka Bennett jest zatem studium traumy, które pozwala na uchwycenie istotnych zmian nie tylko we współczesnej sztuce, lecz także w nieco szerszym pojętym kontekście dyskursu humanistycznego, i które – nie aspirując do bycia całościową analizą – prowokuje do dalszych prób uchwycenia przemian, jakie spowodowało redefiniowanie owego pojęcia.

Abstract

Justyna TABASZEWSKA
Jagiellonian University (Cracow)

Trauma as an Aesthetic Affective Experience: An Analysis of ‘Empathic Vision’

This article relates to Jill Bennett's *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Tabaszewska identifies and discusses some of the problems and theses of Bennett's theory, focussing on contemporary art theory and practice. Tabaszewska discusses the relation between trauma and reality ('the authenticity of trauma'); the social dimension of trauma; the corporeality of traumatic experience; and, finally, the interrelation between affect, trauma and empathy. Derived from artistic practice, Bennett's theory reformulates the notion of empathy (empathy being a liminary experience, situated at the intersection of emotion and reason), evidencing that empathy, triggered by affect, is essential to the reception of contemporary art.

Świadeactwa

Jacek KOPCIŃSKI

Gdy żadna ulica nie ma sensu.
Wojna w twórczości młodych reżyserów
i dramaturgów

Przedmiotem niniejszego eseju będą dwa dzieła, w których obserwowany od niedawna pokoleniowy zwrot młodych polskich artystów – pisarzy, reżyserów, muzyków, plastyków i performerów – w stronę wojennej przeszłości zaznacza się w sposób oryginalny i dojrzały.

Pierwszy to spektakl Pawła Passiniego (rocznik 1977) *Hamlet 44*, którego scenariusz napisało dwoje zdolnych dramaturgów: Magda Fertacz i Artur Pałyga. Scenariusz ten jest okupacyjną parafrazą kilku scen z *Hamleta* Williama Szekspira. Młodzi bohaterowie tragedii tworzą w nim grupę gotowych na wszystko powstańców, dorośli zaś uosabiają ostrożność, lęk, konformizm, a nawet zdradę. Stryj Hamleta kolaboruje z Niemcami, jego matka żyje ze zdrajcą, podczas gdy duch nieżyjącego ojca przychodzi wprost z lasu katyńskiego. Młodziutki Hamlet, najbardziej obciążony postawą i losem rodziców, bierze też na siebie największy ciężar świadomości i nie będzie to wyłącznie świadomość pokolenia czasów wojny.

Drugi utwór to sztuka Doroty Masłowskiej (rocznik 1983) *Między nami dobrze jest*. Akcja dramatu rozgrywa się współcześnie, a jej bohaterami są lokatorzy wspólnego pokoju: babka, córka i wnuczka, a także kilkoro innych osób, które zjawiają się tam incydentalnie lub wprowadzają się na stałe, zupełnie niezważając na innych ludzi. Masłowska zagęszcza niewielką przestrzeń, wsłuchując się w na poły absurdałne dialogi i monologi mieszkańców tego ciasnego pokoiku, pogrążonych w coraz większej stagnacji mentalnej i egzystencjalnej. Wojna miesza się w jej sztuce z terażniejszością i kumuluje w wizji wielkiego wybuchu, który ostatecznie wysadził świat z jego posad.

Zarówno w spektaklu Passiniego, jak i dramacie Maślowskiej obraz wojny zostaje przywołany w postaci wspomnienia uczestnika wydarzeń lub ich świadka. W *Hamlecie 44* będą nimi wojenni kombatanci, niegdyś bardzo młodzi powstańcy warszawscy. W dwóch trzecich spektaklu dwoje ludzi w cywilnych ubraniach wchodzi między aktorów, siada na przygotowanych dla nich krzesłach i opowiada o tym, jak przyłączyli się do powstania. Ich osobiste wspomnienie performerskim gestem zostaje włączone w nurt współczesnych działań artystycznych jako ich źródło, punkt odniesienia, kontekst. Spektakl wyrasta zatem z indywidualnego wspomnienia, a zarazem je interpretuje i eksploruje – zamienia w metaforę rzeczywistości, która tu i teraz realizuje się za sprawą teatru.

W świecie przedstawionym dramatu Maślowskiej świadkiem i uczestnikiem wydarzeń jest natomiast Osowiała Staruszka, kobieta przykuta do inwalidzkiego wózka, wielokrotnie podejmująca swoje szczątkowe wspomnienie o pierwszym dniu wojny. Z indywidualną pamięcią Staruszki Maślowska zderza świadomość Małej Metalowej Dziewczynki – reprezentantki najmłodszego pokolenia Polaków (a może raczej jakichś młodych post-Polaków?). W finale sztuki to właśnie ta postać skontaktyzuje w swojej zaskakującej wizji wspomnienie babci, stając się kimś w rodzaju współczesnego medium dla przeszłości. W dramacie Maślowskiej przeszłość ta okazuje się w gruncie rzeczy niedostępna, choć zarazem – paradoksalnie – to ona determinuje kształt współczesności.

W obu interesujących nas utworach przetworzona przez młodych artystów pamięć wojny – „postpamięć”, „pamięć pamięci świadków”¹ – decyduje o kształcie teraźniejszości, a najważniejszym elementem tej artystycznej konstrukcji okazuje się miasto – realne, wyobrażone, zapamiętane, przeżywane. Miasto jako przestrzeń życia i działania oraz miasto jako przestrzeń myśli (względnie pustki myślowej) bohaterów. Passini zrealizował swój spektakl na dziedzińcu Muzeum Powstania Warszawskiego, które mieści się na warszawskiej Woli między czterema ulicami: Grzybowską, Przyokopową, Towarową i Wolską. Topografia tego miejsca jest ważna. Wola była dzielnicą, w której znajdowała się komenda Kwatery Głównej AK i gdzie w związku z przypadkową strzelaniną powstanie rozpoczęło się przed godziną „W”. Po kilku dniach walki, 4 sierpnia, Niemcy zbombardowali ulice: Wolską, Górczewską i Młynarską, a dzień później dokonali systematycznej rzezi ludności cywilnej i zburzyli całą dzielnicę. Chrzęst kamieni, którymi wysypany jest dziedziniec muzeum, nie pozwala zapomnieć, że po niecałym tygodniu od rozpoczęcia walk Wola z jej ulicami jako pole bitwy zamieniła się w gruzowisko i zbiorową mogiłę. Taki też charakter ma przestrzeń, w której rozgrywa się akcja *Hamleta 44*. Kamienna pustka wśród nowoczesnych wieżowców – nad dziedzińcem góruje potężny hotel „Hilton”, skąd co wieczór obserwowano teatralne „ma-

¹ Oba terminy pochodzą z prac poświęconych badaniom nad artystyczną reprezentacją Holokaustu. O „postpamięci” pisze Marianne Hirsch, o „pamięci pamięci świadków” James Young. Por. K. Bojarska *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna*, „Pamiętnik Literacki” 2008 nr 2.

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

newry” Passiniego – pustka, w której bohaterowie spektaklu z uporem ustanawiają nowe punkty orientacyjne. Tworzą nową, mentalną topografię miasta.

Akcja dramatu Masłowskiej także rozgrywa się w Warszawie. W didaskaliach do pierwszego aktu dramatu czytamy:

Stary wielokondygnacyjny budynek l u d z k i w Warszawie. Mieszkanie jednopokojowe. Dwie pary drzwi – jedno wychodzą na podwórko z pojemnikami na odpady wtórne, zza drugich dochodzi cały czas toaletowy szum, wodne bełkoty, ciurkanie rur. Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niebie samolotami, od których drży w barku butelka ze zwietrzałym Ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka żyrandola. Wnętrze sprawia cały czas wrażenie zbudowanego na pękającej ziemi albo spychanego spycharką...²

Opis jednopokojowego mieszkania bez łazienki jest u Masłowskiej całkowicie realistyczny. Mieszkając na warszawskiej Pradze, młoda pisarka miała pewnie możliwość zajrzenia do takich siedlisk (o czym zresztą mówiła w wywiadach, ironicznie dystansując się od artystowskiej mitologii, którą obrosła prawobrzeżna dzielnica Warszawy). Zarazem jednak ma siłę symbolu, a przymiotnik „ludzki”, na poły ironicznym gestem doczepiony do wyrazu „budynek”, dobrze określa jego uniwersalną wartość (podobnie jak „pękająca ziemia” niczym „ziemia jałowa” z poematu Eliota). Bohaterami dramatu Masłowskiej są istoty ludzkie, których dom drży, pęka i rozsypuje się, choć ciągle stoi. Jest on zupełnie realnym miejscem ludzkiej degradacji, a zarazem symbolem permanentnej katastrofy, której bohaterowie sztuki zdają się w ogóle nie dostrzegać.

Passini, czyli „robimy powstanie”

Latem zeszłego roku, krótko po premierze *Hamleta 44*, odbyłem z Pawłem Passinim rozmowę. Jej fragment chciałbym teraz przytoczyć:

Kopciński: Przywołując *Hamleta*, w oczywisty sposób ożywiłeś kwestię „bić się czy nie bić”, która od lat wyznacza intelektualną przestrzeń dyskusji o Powstaniu. W gruncie rzeczy jednak Twoim zasadniczym pytaniem jest kwestia samego Hamleta: „być albo nie być?”. Z poziomemu tego tragicznego pytania problem straceńczej walki jawi się w zupełnie nowy sposób. „Być” znaczy w Twoim spektaklu „bić się”, a nie bić się” oznacza „nie być”. Czy tak?

Passini: Oczywiście, że tak. Wystarczy się przyjrzeć, jak wyglądają filmy z Powstania: uśmiechnięte twarze, pięknie ubrani ludzie, którzy odzyskują wolność i godność. Albo posłuchać powstańców, którzy uważają Powstanie za najważniejsze wydarzenie w swoim życiu, mówią, że wtedy ludzie sobie pomagali, byli uczciwi, odważni. Myślę, że to jest coś, czego chcielibyśmy doświadczyć. Powstańcy biją się o każdą ulicę, nagle każda ulica

² D. Masłowska *Między nami dobrze jest*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008, s. 5-6.

Świadectwa

ma dla nich sens, a my dziś tak strasznie mocno przeżywamy, że żadna ulica nie ma sensu. Szczególnie w Warszawie. Strasznie jesteśmy wygłodniali.³

Powstanie, mimo śmierci, cierpienia, lęku tak wielu osób, mimo zniszczeń, jest w tej wypowiedzi świętem, czasem mitycznym, w którym wyjałowione ludzkie życie napęlnia się sensem. Mówiąc tak o Powstaniu, Passini nie jest oryginalny, posługuje się przecież narracją przejętą od samych powstańców. Oryginalne jest to, że im wierzy, nie wątpi w wyjątkowość ich doświadczenia i nie próbuje zdekonstruować ich świadectwa, a co za tym idzie, osłabić siły jednoczącego ich mitu. Przeciwnie, jest tym świadectwem zafascynowany, rozbudza w nim ono tęsknotę z podobnym doświadczeniem, nie tyle walki, co owej niezwyklej przemiany umysłów i serc, której tamci doświadczyli. Passini wierzy w tę przemianę i pragnąłby jej też doświadczyć, dlatego z wyrozumiałością mówi w innym miejscu rozmowy o udawanych kombatantach, ludziach, którzy w Powstaniu nie byli, ale dziś zachowują się tak, jakby w nim walczyli. W tej maskaradzie, odgrywanej nadzwyczaj poważnie, co oczywiście może nasz śmieszyć lub gorszyć, wyraża się ta sama tęsknota za uczestnictwem w wielkim, mitycznym czasie.

Ale czy Passini, mówiąc „my”, rzeczywiście mówi w imieniu tych wszystkich, którzy nie walczyli, byli gdzie indziej, urodzili się później? W imieniu ogromnej rzeszy nieuczestniczących w Powstaniu, przy której liczba uczestników jest bardzo skromna, a po latach – nikła? Myślę, że nie miał takiego zamiaru, że „my” w jego wypowiedzi, związane ze słowem „dziś”, oznacza równie nieliczną grupę ludzi: młodych, rówieśnych reżyserowi, z którymi Passini się utożsamia w „głodzie” sensu. Powodowani tym „głodem” – on i jemu podobni – zwracają się w stronę powstańców, wpatrują się w ich fotografie, wsłuchują się w ich głosy, chodzą ich śladami, nawet przymierzają ich ubrania, niczym tamci „udawani” kombatanci. Oryginalna w wypowiedzi Passiniego jest więc wiara w mit Powstania zrodzona z „głodu” sensu, przede wszystkim jednak oryginalne jest to, jak ową aksjologiczną „czczość” reżyser wyraża. W rozmowie stan pustki wewnętrznej Passini wiąże z życiem w realnej przestrzeni konkretnego miasta – Warszawy. Ale czy miasto może wyrażać stan ludzkich umysłów i serc? Ku jakiej filozofii miasta należy się zwrócić, by go objaśnić? Ewa Rewers w książce *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* pisze:

Filozofia miasta, jaką można konstruować z zastanych koncepcji, wyrasta głównie z filozofii greckiej – z *polis*, z filozofii kartezjańskiej – miejskie *ratio*, z idei oświecenia – przemysłowej wydajności, świeckości, umowy społecznej, nowego społeczeństwa, dominacji miasta nad romantyczną naturą i wsią.⁴

Filozofię ponowoczesnej Warszawy, która kryje w sobie topografię powstańczego pola bitwy, Passini wywodzi z innego źródła. Pod mapę Warszawy podkłada prze-

³ „Robimy powstanie!” Z Pawłem Passinim rozmawia Jacek Kopciński, „Teatr” 2008 nr 10.

⁴ E. Rewers *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 10.

cież *Hamleta*, czyli dramatyczny archetyp dojrzewania do pełni świadomego człowieczeństwa. Miasto z jego ulicami, placami i budynkami staje się tu miejscem kształtowania się osobowości Ja myślącego, dopiero w następnej kolejności – walczącego. Passini nie ulega myślowemu stereotypowi bohaterskiej Warszawy, w którym walka zostaje uświęcona, a śmierć podniesiona do rangi ofiary. I w którym zawiera się taki oto ładunek narodowego dydaktyzmu: ulice Warszawy nie mają sensu dla tych, którzy nie wiedzą lub zapomnieli, że ktoś przelewał za nie krew; kiedy się o tym dowie lub sobie o tym przypomni, miasto nabierze dla niego znaczenia, stanie się ważne; to walka nadała sens ulicom Warszawy.

Passini tak nie twierdzi, w walce bowiem dostrzega jedynie tragiczną, bo zmuszającą do zadawania śmierci konieczność obrony sensu – nie zaś akt ofiarny. Podczas gdy jego Hamlet zmagą się z pytaniem „być albo nie być?” – przez współczesnych dramaturgów doprowadzonym do granic nierozstrzygalności i ostatecznie podważonym, co jeszcze bardziej komplikuje wewnętrzną sytuację bohatera⁵ – za jego plecami wyświetlają się jasne drogowskazy. Dwie strzałki wskazujące w przeciwnie strony zderzają ze sobą pary pojęć, wśród których znajdują się *d u m a – p y c h a*, *m i ł o ś ć – m a ł o ś ć*, *c h w a ł a – h a Ń b a*. Dzięki językowej grze z nazwami warszawskich dzielnic: *S ł u ż e w i e c – s e r w i l i z m*, *O c h o t a – p r z y m u s* reżyser buduje aksjologiczną „topografię” Warszawy i nakłada ją na historyczną sytuację ludzi żyjących pod okupacją. Ich walka o miasto w sposób dosłowny

⁵ Oto jak brzmi koronny monolog Hamleta w przedstawieniu Passiniego: „HAMLET: Obie odpowiedzi są złe. No bo czym jest -być-? Co to za wybór? Czy mając świadomość tego wszystkiego, co go w życiu czeka, całego tego borykania się ze wszystkim bez sensu i celu ktokolwiek wybrałby -być-? -Być- czyli przetrwać, lawirując i przemykając się pod ścianą, albo stać pokornie, znosząc poniżenia, wstyd i tę dławiącą gorzkość. Przetrzymać, że się zawsze układa inaczej, niż miało, że wszystko nie tak i nie do końca. Przetrwać po co? Do czego przetrwać? Żeby co? To oszukiwanie siebie, że to jest gdzie indziej, dalej, bliżej, akurat nie tu. Oszukiwanie siebie, że to jest w jakichś złudnych chwilach szczęścia, przyjemności. Że po to? Po to godzić się na całe zło świata? Na wojny, cierpienia, nieszczęścia, choroby, pychę? Żeby od czasu do czasu zrobić sobie dobrze? Żeby rodzić kolejnych, którzy mają przetrwać? Co to jest za wybór? Co to za wybór -być-? Wybór bez wyboru.
A -nie być-? Walczyć? Ryzykując życiem? Po co? W imię czego? Żeby przetrwać? Żeby coś przetrwało? Co to jest to coś? Żeby świadomie dokonać wyboru, trzeba to wiedzieć, zważyć, porównać. Trzeba wiedzieć po co to ma przetrwać. Czy ktokolwiek wie, co wybiera, wybierając śmierć lub nią ryzykując? Czym jest śmierć? Co jest za tą zasłoną? Może nic dobrego? A może w ogóle nic, co byłoby kuszące. Czym jest śmierć, kto wie? A jeśli ktoś nie wie, czym jest śmierć, więc nie wie, co wybiera, czy to jest jeszcze wybór? Czy raczej zachcianka, kaprys. Więc nie ma wyboru, a tylko kaprysy wywołane spletem chwiejnych i krótkich układów zdarzeń, emocji i okoliczności. Wydaje się nam, że coś wybieramy, aby po chwili po chwilkach analiz, rozważań, podjętych decyzji zrobić zupełnie coś innego, prawie bezmyślnie i niekonsekwentnie, nie wiedząc dlaczego, co dokładnie robimy i po co. Czy to nie reguła? Więc? Obie odpowiedzi są złe. Być. Nie być”. Scenariusz niepublikowany.

staje się walką o to, co buduje osobę ludzką. Ten dom to nasza tożsamość, ta ulica to nasza miłość, ten zaułek to nasze poczucie wartości, ten plac to nasza odrębność i duma, ta dzielnica – to nasza wolność. Wolność do rozstrzygania, który kierunek wybrać. Okupacja miasta jest czymś więcej niż odebraniem jego mieszkańcom prawa do decydowania o wspólnym życiu, przejęciem majątków i instytucji, narzuceniem nowej administracji – jest zaborem ludzkiego Ja. Walka z okupantem jest w tej sytuacji walką o własną podmiotowość. Widać to zwłaszcza w poruszającej scenie rozmowy Hamleta z Duchem Ojca. Ojciec wzywa syna do zemsty i uczy go zabijać, syn nie chce przyjąć tej lekcji, zadanie, które nakłada na niego zabity oficer, dosłownie powala go na ziemię. Hamlet tarza się w prochu, powtarzając swoje „nie”, ale potem wstaje, wyjmuje pistolet i zgrywa szczerbinę z muszką. Nieufni wobec zbiorowych mitologii dostrzeżemy w Hamlecie ofiarę ojcowskiej – kulturowej – opresji. Ale Passini komplikuje sens tej sceny i nie pozwala na jej jednoznaczną interpretację. Hamlet pod wpływem ojcowskich wskazówek pozbywa się lęku i uspokaja obezwładniające go emocje. Zaczyna myśleć, a ujarzmiając myślą swoje tragiczne położenie, dorasta nie tylko do czynu, ale też własnej wielkości. Wtedy także, znowu zupełnie dosłownie, przyjmuje postawę wyprostowaną.

Podmiotowość zagrożona nabiera wagi, kiedy wymaga ryzyka – okazuje się bezcenna, potężniejsza. Chyba właśnie to dostrzegł Passini w sfotografowanych twarzach powstańców, którzy bijąc się o ulice, toczyli walkę o własną podmiotowość. Kiedy więc słyszymy: dziś „żadna ulica nie ma dla nas sensu”, zdanie to komunikuje nam coś bardzo przynębiającego: nie znamy naszej wartości, a może nawet – nie mamy jej. Sądzę, że właśnie taka myśl stanowiła dla Passiniego właściwy punkt wyjścia w pracy nad *Hamletem* 44. Na drogowskazach wyświetlanych w jego spektaklu – a wcześniej wywieszonych na ulicach Warszawy – pojawia się nagle opozycja, którą zrazu odczytujemy jako trochę niestosowny żart: ZA POLSKĘ – ZAKUPY. W istocie kryje ona kluczowe dla całego spektaklu pytania: jak żyjesz? I po co?

Odpowiedzią Passiniego jest agon, czyli walka, bowiem bić się znaczy być. Plenerowe przedstawienie symbolicznie reaktywowało ją w topografii warszawskich ulic, choć – zaznaczmy – nie miało ono nic wspólnego z ulicznymi gramami, podczas których przebrani za powstańców młodzi ludzie strzelają do siebie kulkami z farbą. Passini jednak rzeczywiście myślał o swoim przedstawieniu jak o kontynuacji powstania! Wywołać gestem artysty powstanie znaczyło dla niego obudzić w sobie pamięć wielkiego czasu i przywrócić twórcom spektaklu, a także jego świadkom, poczucie prawdziwej wartości. Passini mówi „robimy powstanie”, a w innym miejscu „przepisujemy je”, jak dwoje młodych dramaturgów przepisało czyli strawstowało dla niego *Hamleta*. Chodzi, rzecz jasna, o akt artystyczny, który jest aktem budzenia w sobie i ustanawiania na nowo – w innych realiach, w innym języku, w innych ludziach – wielkich, zbiorowych mitów, nadających sens jednostkowej egzystencji. „Przepisywanie” to dla Passiniego także sposób na międzypokoleniową transmisję sensów i wartości, może jedyna dziś możliwa metoda żywego kontaktu z przeszłością. Reżyser tłumaczy:

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

Pamiętam pisanie wypracowań jako sposób przyswajania, jako taki postkolonialny proces akulturacji białego murzyna. To znaczy, że jeśli ja teraz czegoś nie powiem po swojemu, to ta rzecz dla mnie nie istnieje. Nasz spektakl to jest przepowiadanie sobie powstania, próba uczynienia tego mitu własnym doświadczeniem, znalezienia go w sobie i odczytania.

Brzmi to może trochę szkolnie, ale nie dajmy się zwieść. „Myśmy nagle weszli w jakiś strumień ognia” – wyznaje Passini⁶.

Podsumujmy: jeżeli ogromną ilością tablic „Miejsce uświęcone krwią Polaków” Warszawa mówi do nas: walczyłam i ginęłam, to strzałki Passiniego, ów heroiczny i ofiarniczy dyskurs – coraz mniej czytelny w modernizującym się mieście – wpisały się w estetykę współczesnego *post-polis*, a zarazem zuniwersalizowały go, przeniosły na wyższy poziom refleksji o człowieku. Dokładnie tak, jak heroiczny XIX-wieczny dyskurs Polaków, idących od powstania do powstania, zuniwersalizował Stanisław Wyspiański – prawdziwy mistrz młodego reżysera. Spektakl *Hamlet 44* zamykają słowa przepisane – a więc przeżyte – ze *Studium o „Hamlecie”*, które brzmią: „A myśl własną zdobyć można jeno w walce. A walczyć znaczy: nie ulegać i nie ustępować. A opór znaczy: Sumienie i Wiara. A wiara znaczy: Co masz w sercu – strzeż tego i słuchaj”⁷. Postkolonialna lekcja dana wygłodniałym sensu mieszkańcom miasta bez znaczenia – młodym Warszawiakom. Lekcja ciężka, jak ciężkie jest brzemie świadomej egzystencji.

Masłowska, czyli „wielkie bum”

W spektaklu Passiniego świat – tak jak niegdyś powstańcza Warszawa – staje się polem bitwy, którą Hamlet toczy z samym sobą w imieniu współczesnych – wobec żywych i umarłych. W sztuce Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* mentalny obraz świata także ufundowany jest na wojennej kliszy pamięci. Nie będzie to jednak wspomnienie walki, ale bombardowania, wielkiego wybuchu, który w jednej chwili zamienił świat w „upiorną lazanie”. „Ech, pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna” – brzmi inicjalna kwestia dramatu Masłowskiej. Wypowiada ją Osowiała Staruszka przykuta do inwalidzkiego wózka, który raz po raz przesuwają w ciasnym, zagraconym pokoju dwie inne bohaterki dramatu: Halina – jej córka i Mała Metalowa Dziewczynka – jej wnuczka. Gdy wybuchła wojna, Staruszka nie była jeszcze staruszką, ale młodą, piękną i sprawną dziewczyną, która razem z przyjaciółmi biegła nad Wisłę „kąpać się, opalać, marzyć, śnić sen najpiękniejszy, najświętszy sen młodości, czysty jak lzy, co po policzkach...”. Wspomnienie młodości nakłada się w pamięci Staruszki na wspomnienie katastrofy i całkowicie je przesłania. Efekt jest tragikomiczny, myśl o wojnie wywołuje bowiem w Staruszcze poczucie dawnego szczęścia. Masłowska z lubością nasycza kwestie staruszki romantyczną emfazą, by ją momentalnie zderzyć z pospolitym, podszytym

⁶ Scenariusz niepublikowany.

⁷ Scenariusz niepublikowany.

ironią, a nawet cynizmem stylem Małej Metalowej Dziewczynki. Gdy pierwsza snuje na poły poetycką, a na poły sklerotyczną wizję rzeki czystej i promiennej jak kryształowa karafka, drugą rzekę tę nazywa „gnojówką”, gdy pierwsza wspomina srebrne płotki wyłowione z Wisły, druga opowiada o „zgnitych kondonach”, którymi bawią się dzieci nad rzeką-ściekiem.

Starcza idealizacja *versus* młodzieżowa wulgaryzacja – mamy tu dwie projekcje zakłętę w językach, które nie opisują rzeczywistości, dobrze natomiast oddają stan świadomości mówiących. Świat przed wybuchem wojny, świat młodej wtedy Staruszki, to w dramacie Masłowskiej raj na ziemi. Natomiast świat obecny, świat nad wiek dojrzałej Małej Metalowej Dziewczynki, to kloaka, śmietnik, zbiornik na wszelkiego rodzaju odpady: materialne, zwierzęce i ludzkie. Świat po katastrofie, który w zadziwiający sposób trwa, a nawet powiększa się, choć w istocie nie istnieje, jest bowiem tylko tym, co pozostało po jego unicestwieniu. Ale o tym przekonujemy się dopiero w finale sztuki. Inicjalna kwestia Staruszki zapowiada bowiem wspomnienie, które zostanie wywołane z pamięci w ostatniej scenie dramatu. W scenie pierwszej jego konkretyzacja zostaje niejako powstrzymana i nie dowiadujemy się, jak wyglądał „dzień, w którym wybuchła wojna”. Zaczynamy natomiast poznawać świat zamieszkiwany przez bohaterów dramatu. Staruszka wprawdzie jeszcze kilka razy podejmuje próbę opowiedzenia o wydarzeniu sprzed lat, dosłownie jednak zostaje zagadana przez córkę i wnuczkę. Najpierw więc w dramacie Masłowskiej konkretyzuje się teraźniejszość, dopiero potem przeszłość, choć to właśnie ona decyduje o stanie obecnego świata.

Stan świata, w którym żyją postacie Masłowskiej, a zarazem stan ich umysłów, dobrze charakteryzuje fragment znanej książki Zygmunt Baumana *Płynne życie*:

Odpady i śmieci to sztandarowy i zapewne najbardziej masowy produkt społeczeństwa konsumenckiego w dobie płynnej nowoczesności. Spośród wszystkich gałęzi przemysłu owego społeczeństwa produkcja odpadów jest gałęzią najlepiej rozwiniętą i najbardziej odporną na kryzys. W efekcie pozbywanie się odpadów i śmieci stanowi jedno z głównych wyznań, z którymi się musi zmagać płynne życie. Drugim wielkim wyzwaniem okazuje się groźba zawędrowania na śmietnik. W świecie płynnym konsumentów i przedmiotów konsumpcji życie waha się niespokojnie między rozkoszami konsumpcji a grozą bijącą z wysypiska śmieci. Życie jest wprawdzie zawsze bytem-ku-śmierci, ale w społeczeństwie płynnej nowoczesności byt-ku-wysypisku-śmieci bywa niekiedy bardziej bezpośrednią i bardziej wyniszczającą psychicznie egzystencjalną perspektywą i obawą.⁸

Byt bohaterów dramatu Masłowskiej jest dokładnie takim bytem. W pierwszym akcie sztuki wspólny pokój bohaterek wypełniają sterty gazet, ulotek reklamowych, plastikowych pojemników, torebek, opakowań i wielu innych tego typu przedmiotów przyniesionych tam wprost ze śmietnika lub stanowiących tandetny ślad konsumpcji tropiciela supermarketowych promocji. Ten pokój to śmietnik i to wcale nie ekologiczny (taki znajduje się za oknem):

⁸ Z. Bauman *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 18-19.

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

Pudełko po chałwie, ładnie oprawione wieczko bombonierki „Solidarność”, plastikowa wstążka wpięta w doniczkę z filodendronem, pałętające się tu i ówdzie oberki jarzyn, kostki od kurczaka, rozkoszne, puszyste koty kurzu, rocznik bezpłatnej gazety metro, rzucona „niby to mimochodem” tubka dentoseptu, kubeczki po kefirze, to wcale nie żadne łobuzy przewróciły śmietnik, tylko... (s. 32)

Kiedy w drugim akcie do pokoju wprowadzi się Mężczyzna i wniesie tam kartony z meblami z IKEI, charakter tego wnętrza w ogóle się nie zmieni (zwłaszcza że dotychczasowe lokatorki wcale nie opuszczają swojego pokoju). Przeciwnie, efekt „bytku-wysypisku-śmieci” jeszcze się wzmocni, za chwilę przecież wszystkie te nowe rzeczy zestarzeją się i trzeba będzie je wymienić. I rzeczywiście – już w trzecim akcie mężczyzna pakuje swój prowizoryczny świat, czyli „zwiąja kartony”, układa papierzyska, zbiera butelki, zdejmuje ze ścian reprodukcje z gerberami i wychodzi.

Lokatorki tego „jednopokojowego mieszkania” żyją odpadkami i same przypominają odpadki, natomiast Mężczyzna, konsumując przedmioty o nieco większej, choć tylko chwilowej wartości, stara się być producentem, a nie produktem. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że produkowany przez niego film – z pozoru ambitny i zaangażowany – jest czystym kiczem. Wypada więc sądzić, że on sam w konsumenckiej sztafecie zajmuje raczej podrzędne miejsce i nie jest nikim, a raczej niczym więcej jak produktem popkultury. I już wkrótce – śmieciem. W sztuce Masłowskiej mieszają się ze sobą śmieci wszelkiego rodzaju: materialne – jak przeterminowane jedzenie, opakowania czy gazetki reklamowe – i niematerialne. Śmietniskiem jest nie tylko rozsypująca się stocznia czy supermarket, gdzie od rana do nocy haruje Halina, ale też Internet. W rozmowie na temat ich codziennego menu ujawnia się „olinkowana”, zsieciowana świadomość Małej Dziewczynki: „Leczo. Różne takie flupsy z papryką i spermą węgierskich kosmitów. Zobacz również: zupa tygodnia, zupa miesiąca, niezmarnowanie, II wojna światowa, głód” (s. 14). Jak słyszymy, w systemie parodiowanej tu wikipedii hasło „II wojna światowa” łąduje obok hasła „zupa tygodnia”. Hierarchia znaczeń całkowicie się zaciera, a dostępność do „zgooglowanej” wiedzy nie różni się od dostępności produktu w supermarkecie.

Współczesna sztuka, która ma ambicję opisanie tego śmietnika, sama staje się składowiskiem dawno zużytych języków, konwencji, estetyk, z czego Masłowska świetnie zdaje sobie sprawę, podejmując myśl Tadeusza Różewicza, ale też czerpiąc całymi garściami z jego twórczości. „W końcu jest postmodernizm” – powie bohaterka jej dramatu (s. 16). Skazana na wtórność, dokonuje jednak twórczego – i bardzo dowcipnego! – recydingu. Nadrzędną regułą życia na śmietniku okazuje się w jej dramacie konsumpcja p o z o r n a, w sytuacji coraz większej degradacji największą umiejętnością jest bowiem takie nabywanie czy spożywanie, które jest w gruncie rzeczy niekonsumowaniem, przy jednoczesnym poczuciu uczestniczenia w permanentnych wielkich zakupach. Halina zbiera stare gazetki reklamowe i twierdzi, że je kupiła, na dodatek po promocyjnej cenie. Kupować okazynie, z poczuciem, że „stać mnie na to” – oto źródło największej satysfakcji. Konsumpcję bez konsumpcji bohaterki Masłowskiej opanowały do perfekcji: „Babcia już nie

Świadectwa

jadła obiadu?” (s. 14) – pyta Halina. Mamy też aktywność bez aktywności: „A czy babcia już dzisiaj nigdzie nie była?” (s. 16) – dopytuje, posiadanie bez posiadania: „Marsz do swojego braku pokoju” (s. 25) – rozkazuje córce. Na tym pomysle Maśłowska opiera kilka scen aktu pierwszego, z których dowiadujemy się o innowacyjnej formie kompletowania garderoby, pielęgnacji twarzy, turystyki (oczywiście bez ruszania się z domu), przebudowy domu, bez żadnej przebudowy itd.

Życie na śmietniku to w ostateczności życie całkowicie pozorne, to nie-jedzenie, nie-ubieranie się, nie-podróżowanie, n i e - b y c i e zawieszone w braku wszystkiego – właśnie taka wizja wyłania się z dialogów Maśłowskiej. Jej bohaterowie zdają się być reprezentantami świata ludzi wykluczonych, zepchniętych na margines, biednych. Przede wszystkim jednak są figurami życia w nie-rzeczywistości, w jakiejś na poły realnej, a na poły wirtualnej chmurze opakowań, z których znikła zawartość, na usypisku, które od czasu wielkiego wybuchu tylko nieznacznie zmieniło swój skład. Płynne życie tych pozornych konsumentów zaczęło się bowiem dawniej, pierwszego dnia wojny, kiedy zupełnie dosłownie rozsypał się świat trwałych wartości. W dniu, o którym przez cały dramat usiłuje opowiedzieć Oso-wiała Staruszka. W finale utworu obraz współczesnego śmietnika dosłownie miesza się z młodzieńczym wspomnieniem Staruszki:

OSOWIAŁA STARUSZKA: I już na naszym byłam podwórku, już rozwarłam bramę, już stałam u drzwi naszej kamienicy, już dłonie wyciągałam do młodszego rodzeństwa, gdy wtem spostrzegłam, że podczas nadrzecznej przechadzki coś niefortunnie przyczepiło mi się do obcasika pantofelka. Stanęłam przy śmietniku, by pozbyć się wiślanego paprocha i do dziś pamiętam że...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: Że to stara pucha po lunschmencie, do której przyczepiło się kilka rozmokłych gazetek z Tesko, samodegradująca się siatka, aplikator do tamponu, worek ze zwłokami i torebka z macdonaldsa z prawie nieruszonymi frytkami... (s. 77)

I dopiero teraz następuje długo w dramacie Maśłowskiej odwlekane „bum”! Wielki wybuch konkretyzuje się tu w cyfrowej wizji Małej Metalowej Dziewczynki:

O. A to ci niespodzianka. A dałabym głowę, że w miejscu, gdzie stoją teraz w powietrzu kawałki gruzu i kamieni, szkła i walające się luzem piksele, stała jeszcze przed chwilą nasza kamienica! O, te lecące kawałki szuflad to doskonale poznaję, ale dałabym głowę, że były całymi szufladami, a wręcz komodą. Takie drzazgi, jak lecą, to mieliśmy takie same, tylko to były krzesła. Te zęby tu to do złudzenia podobne do tych, co były u nas w domu grzebieniami, te strzępy to całkiem jak strzępy naszych zdjęć, z tą różnicą, że myśmy mieli całe. O, a ci Polacy, co lecą, to też tacy nieopodał mieszkali, ale ci nasi to byli żywi byli całymi Polakami, a nie ich latającymi na prawo i lewo niezidentyfikowanymi szczątkami. Czyżbym była pijana tak, że nie dość, że całkowicie nie pamiętam, bym kiedykolwiek cokolwiek piła, to jeszcze nie mogła trafić do własnego domu? Ten, który się właśnie przewraca, do złudzenia go przypominał, a wręcz nim był. Dziwne. (s. 80)

Innego dostępu do wspomnień Staruszki niż taka właśnie, niby-komputerowa symulacja obserwowana oczami osoby dotkniętej amnezją, w dramacie Maśłow-

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

skiej nie ma. Choć babcia potwierdza wizję wnuczki – „Wszystko to spadało, kładąc się warstwami. Zamknęłam oczy jeszcze mocniej, a gdy je otwarłam, już leżało, gruz-proch-ciała, miał-ciała, jak jaka upiorna lazania” (s. 81) – wrażenie wirtualności i sztuczności obrazu nie znika. Nasila się tylko jego groza. Wojna, która do tej pory była a to sklerotyczną fantazją babki, a to leksykalnym gadżetem wnuczki, konkretyzuje się w obrazie tak wstrząsającym, że aż nierzeczywistym. „Można ekstra pogrzebać sobie w pikselach” (s. 81) – oznajmia Mała, choć przecież obie „grzebią w gruzie”.

Dopiero z tej perspektywy pomysł Masłowskiej, by uśmiercić Staruszkę w wojennym bombardowaniu, wydaje się zrozumiały i naprawdę nośny. Mała Metalowa Dziewczynka, niczym uczestnik wojennej gry komputerowej, unicestwia świat wraz ze swoimi przodkami, sobie samej odbierając szansę istnienia. Końcowa wizja Masłowskiej wszystkim postaciom dramatu nadaje status wirtualnych zjaw, które od czasu „wielkiego bum” żyją w nierzeczywistym świecie, ćwicząc się w pozornym zaspokajaniu swego konsumenckiego głodu. Głód egzystencjalny jest im nieznany, choć z pewnością znany jest Masłowskiej.

Postwojna

Paweł Passini i Dorota Masłowska stworzyli w swoich utworach dwie przejmujące wizje rzeczywistości ufundowane na pamięci wojny „późno urodzonych” artystów. Masłowska jest demaskatorem pustki, która kryje się pod piramidą zbędnych rzeczy, i przenikliwym obserwatorem ludzkich cieni zamieszkujących sztuczne cyberprzestrzenie współczesnych metropolii. Wojna jest w jej dramacie początkiem permanentnej katastrofy, która przyjmuje postać realnego i mentalnego śmietnika. Śmietnik rośnie i usypuje na wszystkie strony, nie ma w nim żadnego porządku, kierunku, granic. Są tylko puste opakowania i puste słowa, których stale przyrasta. Passini natomiast zdaje się wierzyć w duchową substancjalność ludzkich cieni i uparcie szuka sposobu na jej reaktywację. W świecie ponowoczesnej, grobowej pustki, którą w jego spektaklu wyrażają kamienie, ustawia etyczne drogowskazy. Określa kierunki i każe wybierać. Wojna jest w jego spektaklu „wielkim czasem”, w którym człowiek konstruuje swoją podmiotowość – staje się i staje się wolny.

Abstract

Jacek KOPCIŃSKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

When no Street Makes Sense: The War by Young Polish Stage Directors and Playwrights

The memory of the Second World War proves to be an important screen onto which young Polish artists project their conscience. This is testified by a number of events on the art scene, among which two plays seem to be of particular significance: Paweł Passini's *Hamlet 44* (2008) and Dorota Masłowska's *Między nami dobrze jest* (2009). Passini and Masłowska founded their distinctive visions of reality on their mediated memory of the war. In Masłowska's play, the war initiates a permanent disaster which assumes the form of a real and mental dumpster. For Passini, the war represents a time when ethical signposts were erected, allowing a contemporary Hamlet to reconstruct his lost subjectivity.

Przechadzki

Štěpán BALÍK

Czeska tradycja humoru i „mystyfikacji”

*Vladimírovi Boreckiemu (1941-2009),
wielkiemu znawcy komizmu
oraz czeskiego „waszagli”*

Przyglądając się czeskiej „kulturze śmiechu”, przede wszystkim zwracamy uwagę na mistyfikacje rozumiane jako próba „zrobienia kogoś w konia” czy „nabrania kogoś”. Jednak my, Czesi, słyniemy również z tradycji wytwarzania falsyfikatów. Oprócz dosyć dobrze znanej historii rękopisów, których autentyczność jest wciąż broniona przez marginesowe stowarzyszenie¹, warto w tym kontekście wymienić tekst Juliusa Fučíka *Reportaż spod szubienicy*², uważany przez Václava Černý’ego, Ferdinanda Peroutkę oraz Krystynę Kardyni-Pelikánovą za falsyfikat³.

¹ „W każdym podręczniku jest napisane, że *Rękopisy: Królowiejski i Zielonogórski* są sfalszowane. Ale dla lokalnych patriotów stały się one ikonami dowodzącymi, że język czeski ma tysiącletnie korzenie. Większość z nas o ich istnieniu zapomniała w momencie, gdy w szkołach zamknięto rozdział o Odrodzeniu Narodowym. Jednak dla niezwykle cierpliwych członków Czeskiego Towarzystwa Rękopiśmiennego (České společnosti rukopisné) był to początek [działalności]” (B. Procházková *Dlouhá cesta za pravdou*, „Respekt” 2009 č. 2, s. 28-29; przekł. mój – Š.B.).

² J. Fučík *Reportáž psaná na oprátce (První úplné, kritické a komentované vydání)*, Torst, Praha 1995.

³ K. Kardyni-Pelikánová *Mystifikace literackie jako český způsob překracování hranic opresyvné reality*, w: *Podzwonne dla granic. Polsko-czeskie linie podziałów i miejsca kontaktów w języku, literaturze i kulturze*, red. J. Lipowski, D. Żygadło-Czopnik, Wydawnictwo Uwr, Wrocław 2009, s. 81-89. Innego zdania jest František Janáček

Jednak w swoim tekście skoncentruję się na zjawisku mistyfikacji w znaczeniu „nabierania kogoś”. W historycznym przeglądzie tak rozumianej czeskiej mistyfikacji często zaczyna się od przykładu Jaroslava Haška i jego działalności w czasopiśmie „Świat Zwierząt” („Svět zvířat”) przed I wojną światową. Hašek umieszczał w nim artykuły o nieistniejących gatunkach zwierząt. Tekstom tym towarzyszyły zdjęcia, tzn. fotomontaże oraz kolaże. Sylvie Rychterová w swoim artykule o Szwejku przypomina na przykład odkrytego rzekomo przez Amundsena królika angorskiego z obszaru bieguna południowego, którego ucho jest na ilustracji większe od człowieka⁴. Po ujawnieniu tych mistyfikacji wyrzucono Haška z pracy, jednak ze względu na popularność jego tekstów pośród czytelników przywrócono mu stanowisko redaktora. W tym miejscu oczywiście trzeba również wymienić inną jego inicjatywę – Partię Umiarkowanego Postępu (w Granicach Prawa) (*Strana mírného pokroku [v mezích zákona]*). Jej założeniu w 1910 roku towarzyszyła kampania wyborcza w formie przemówień i skeczy polityczno-kabaretowych⁵. Dziś do tej tradycji nawiązuje Partia Poetycka Balbína (*Balbínova poetická strana*)⁶, która w wyborach do sejmu w 2006 roku uzyskała 6897 głosów, tzn. 0,12%⁷. Podczas kampanii wyborczej zaatakowała czeskich chadeków, przede wszystkim Miroslava Kalouska, szyderczymi billboardami wyśmiewającymi ich nadmierny pragmatyzm (czytaj – niemoralność, brak zasad), który skłania ich do współpracy z każdym, nawet z komunistami⁸. Jeszcze przed wyborami pomiędzy tymi ugrupowaniami politycznymi doszło do porozumienia i do podpisania „paktu o nieagresji” („pakt o neútočení”). Umowę podpisano w gospodzie Richarda Haška, wnuka Jaroslawa.

(F. Janáček *Pochybnosti i jistoty*, w: J. Fučík *Reportáž ...*, s. 301-337).

Zainteresowanym kwestią czeskiej mistyfikacji literackiej polecam serię studiów K. Kardyni-Pelikanovej: *Kapłani czy jokulatorzy? O českých mystifikacích literackích (1)*, „*Twórczość* 2008 nr 4, s. 129-133; „*Reportáž spod szubienicy*” – *iluzja romantycznego bohatera komunizmu. O českých mystifikacích literackích (2)*, „*Twórczość* 2008 nr 6, s. 128-133; *Divadlo Járy Cimrmana – přešmíevna iluzja českého arcygeniusza. O českých mystifikacích literackích (3)*, „*Twórczość* 2008 nr 8, s. 130-135.

⁴ S. Rychterová *Žasnožřivý génius a jeho slepý prorok (Haškov Dobrý voják Švejk)*, w: tejże *Slova a ticho*, Československý spisovatel–Arkýř, Praha 1991, s. 126. Sylvie Rychterová odsyła do nieznanego mi niestety „*Revue K*” (1982 nr 9), wydawanego przez Jiří’ego Kolářa w Paryżu, gdzie przedrukowano reprodukcje tych kolaży.

⁵ Dopiero w 1963 roku została w Czechach opublikowana książka petryfikująca ustną dotychczas tradycję. W polskim tłumaczeniu ukazała się w 1987 roku: J. Hašek *Historia Partii Umiarkowanego Postępu (w Granicach Prawa)*, przeł. J. Baluch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

⁶ <http://www.balbinka.cz/index1.html>

⁷ <http://www.volby.cz/pls/ps2006/ps2?xjazyk=CZ>

⁸ <http://www.balbinka.cz/index1.html>

Szczególnie ważna jest tradycja tzw. „recese”. „Recese” (oryginalnie pisana przez dwa ss) nie ma nic wspólnego z gospodarką i z pierwotnym znaczeniem tego słowa, tzn. z recesją. Moja osiemdziesięcioletnia krewna zacytowała mi bardzo trafną definicję „recese” z lat 30. – jest to wydarzenie zorganizowane po to, „żeby człowiek małomiasteczkowy się gapił” („aby měšťák zíral”). Podczas rozmowy o „recese” zdradziła przepis na urzeczywistnienie takiego oto happeningu, opisanego, jak twierdzi, w czasopiśmie studenckim z lat 30.:

Instrukcja: co robić, kiedy spotkasz pana w sile wieku w kapeluszu i z laską:

– Słyszał pan, w Finlandii znowu powódź...

Jeśli nie zareaguje, kontynuujemy:

– ...a to wpływa na cenę ośmiobocznych kartofli, które cieszą się taką popularnością zarówno wśród lewicy, jak i prawicy, że islandzcy harfiści zagrają trylogię *Nezvala* na trzy palce na przemian lewą i prawą ręką...⁹

W swojej książce *Všechno je jinak* Jan Werich, w rozdziale *O Křemencárně*, wspomina, jak w swoim nazywającym się tak gimnazjum włożył zegar z pozytywką do pieca, wywołując w konsekwencji cały szereg wydarzeń, łącznie z „upupieniem” prowadzącego lekcję¹⁰. W tym samym rozdziale przytacza nieco bardziej wyszukane i ostrzejsze sztuczki jego starszych kolegów z liceum:

Błędem byłoby sądzić, że tylko cierpieliśmy. Chociaż w zasadzie po Białej Górze, aż do 28 września, to jak najbardziej. Cierpieliśmy, ale z uśmiechem na ustach. W międzyczasie było też trochę rozrywki. O dwa lata starsi chłopcy mieli w swojej klasie tak zgrany kolektyw, że mogli sobie pozwolić na to, aby profesora, którego nie lubili, bardzo pomyślowo przywitać przy wejściu. Pozdějmowali spodnie i klękli w swoich ławkach w taki sposób, że głowy mieli tam, gdzie się zwykle siedzi, a obnażone „twarze” unosiły się nad ławkami. Na te „twarze” nałożyli w dodatku róż, a nad nimi namalowali tuszem wielkie oczy. Panu profesorowi ukazał się po wejściu widok klasy pełnej twarzy o niestandardowych rozmiarach i wyraźnie do siebie podobnych. Odwrócił się, trzasnął drzwiami i poszedł na górę do pokoju nauczycielskiego po dyrektora. W międzyczasie chłopcy włożyli spodnie, i kiedy pan dyrektor przyszedł na kontrolę, siedzieli jakby nigdy nic, witając go powstaniem z ławek.

Zarzuty odparli. Na żądanie, aby zdjęli spodnie na dowód swojej prawdziwości, odpowiedzieli gwałtownym sprzeciwem, uznając je za niemoralne i niegodne zarówno profesora, który się tego domaga, jak i studenta, od którego się tego żąda.¹¹

Według mojej wspomnianej już krewniej, „křemencárna” dotyczyła raczej szkoły średniej, której uczniowie byli bardziej wyzwoleni niż w innych instytucjach oświatowych. Świadczy o tym przytoczone przez nią wydarzenie z czasów napięć pomiędzy czeską i niemiecką ludnością, niedługo po Monachium. Pociąg wiozący uczniów w kierunku północno-wschodnich Moraw musiał w pewnym momencie

⁹ Przeł. I. Kędzierski.

¹⁰ J. Werich *Všechno je jinak*, Olympia, Praha 1991, s. 20-23 (przeł. I. Kędzierski).

¹¹ Tamże, s. 24-25 (przeł. I. Kędzierski).

jechać przez już zaanektowane czechosłowackie Sudety. W tym momencie chłopcy, jak jeden mąż, pokazali gołe pupy. Jednak w takiej sytuacji, gdy mowa o wydaniu nacechowanym politycznie (zresztą podobno na reakcję ze strony władz Rzeszy nie trzeba było długo czekać), trudno mówić o „recese”, która jest raczej apolityczna. Chociaż w czasach, gdy życie jej autorów jest zagrożone, jak na przykład okres okupacji, wyjątkowo nabiera charakteru politycznego¹².

Interesujące nas, niezwiązane z ekonomią, znaczenie słowa „recese” powstało na początku lat 30., jednak jak dowodzi Vladimír Bor, autor książki *Recese*¹³, określany tym pojęciem typ humoru istniał już nieco wcześniej (patrz przykłady podane przez Jana Wericha czy towarzystwo czeskich marynarzy wojskowych „Konewka” [„Konev”] założone w 1911 roku w Puli¹⁴), a najwyraźniej również równolegle, ponieważ wcześniej podanych przykładów z opowieści mojej krewnej w publikacji Bora nie ma.

W książce Bora udostępniono w końcu szerszej publiczności m.in. – zakazany wcześniej – pierwszy (z 1936 roku) i drugi (z 1946 roku) *Almanach Recese*. Analizując historię tego pojęcia, autor podkreśla, że na początku nie chodziło o „robienie recese” („dělání recese”), lecz o „bycie w recese” („bytí v recesi”), który to zwrot jest etymologicznie bliższy pierwszemu, ekonomicznemu znaczeniu tego słowa (recesja)¹⁵. Ważnym przyczynkiem kulturalnym było opublikowanie pierwszej powieści „recesyjnej”: *Jedziemy do Bodele* (*Jedeme do Bodele*) Pankráca Perli¹⁶.

„Recese” można z grubsza porównać do happeningów, z tym że happeningi nie są tak ściśle związane z instytucjami kształcącymi – w potocznym rozumieniu wyraz „recese” związany jest raczej tylko z kpíną studencką czy żartami licealistów. W takich ramach mieściłyby się inicjatywy studentów podczas polskich juwenaliów (na przykład znane mi z Krakowa zatrzymanie ruchu przez grę w karty na torach tramwajowych) lub ich czeskiego odpowiednika, tzw. „majáles”¹⁷. Z tym że porównanie to nie jest ścisłe, ponieważ dla czeskiej „recese” oraz happeningów nie ma wyznaczonej czasoprzestrzeni. Może się więc odbyć kiedykolwiek i gdziekolwiek, najlepiej w najmniej spodziewanym momencie. Nie trzeba podkreślać,

¹² V. Bor *Recese*, Paseka, Praha 1993, s. 126-127.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Marek *Žraloci císaře pána. Čeští námořníci na rakouských ponorkách 1914-1918*, Svět křídel, Cheb 2001, s. 114-116.

¹⁵ V. Bor *Recese*, s. 15-16.

¹⁶ P. Perla *Jedeme do Bodele*, Nakladem liter. kroužku, Praha 1937. Częściowo opublikowano tę powieść w przywoływanej już książce Bora (*Recese...*, s. 65-100). Dziwaczna nazwa miejscowości „Bodele” kojarzona jest w czeskim ze słowem „prdele”, więc cały wyraz bardzo się zbliża się do wulgarnego „jit do prdele” (pol. „spierdalać”).

¹⁷ Bardzo głośny był na przykład praski „Majáles” w 1965 roku, gdy za króla wybrano Allana Ginsberga. Patrz: <http://www.phil.muni.cz/~pskyrik/lass/Lass-Ginsberg.pdf>

że efekt zaskoczenia odgrywa w tym przypadku istotną rolę. Warto dodać, że ten rodzaj humoru jest żywy do dziś. Sam go doświadczyłem na własnej skórze jako uczeń i student u schyłku XX wieku oraz na początku wieku XXI.

Celem mistyfikacji, podobnie jak „recese” czy happeningu, także jest „nabranie”, zaszokowanie kogoś, wyrwanie człowieka z rutyny, zmuszenie go do uporania się z niespodziewaną sytuacją, w której musi się jakoś odnaleźć. Jednak mistyfikacja nie zawsze jest wydarzeniem jednorazowym, może składać się z wielu kolejnych etapów i trwać kilkadziesiąt lat. Jej autor nie musi się też nigdy ujawnić.

W mistyfikacji ważne jest oczywiście rozbawienie otoczenia – najczęściej kosztem człowieka nabranego. Ale nie zawsze na tym się kończy. Łączy się to często ze zjawiskiem, które Eisenstein nazwał „montażem atrakcji” – istotne okazuje się też zaszokowanie uczestników w celu „wymuszenia” na nich samodzielnego myślenia. Tym samym mistyfikacja – poza kpiną, zabawą oraz wartościami estetycznymi – może mieć też cele wychowawcze. Mistyfikacja bowiem, w rozrywkowy sposób, pokazuje, jak łatwo ulec manipulacji.

Trzeba jednak uprzedzić polskich czytelników, że czeskie rozumienie humoru jest nieco inne niż polskie. Czeski humor szyderczy oraz wisielczy często w innych krajach jest określany jako niestosowny, poza granicą dobrego smaku. Chociaż jednak nie każdy czeski dowcip lub anegdotkę należy uważać za udaną, to wiele żartów uznawanych przez cudzoziemców za niesmaczne część (!) czeskiego społeczeństwa akceptuje pod warunkiem, że historyjka utrzymuje pewien poziom estetyczny, nie brak jej trafności oraz adekwatności. Podkreślam wyraz „część”, ponieważ gdyby całe społeczeństwo otwarte było na taki typ komizmu, nie mielibyśmy z kogo drwić.

Istotna zdaje się w tym kontekście zarówno inspiracja dadaizmem, jak i surrealizmem. Czeski surrealizm (manifest w 1934 roku) to nurt żywy do dziś¹⁸. Poczucie humoru od zawsze odgrywało w nim znaczącą rolę, jak zresztą widać w filmach najbardziej głośnego współczesnego czeskiego surrealisty Jana Švankmajera. Vladimír Borecký we wstępie do książki *Lustro nadzwyczajników (Zrcadlo obzvláštníků)* obok właśnie tych dwóch nurtów podkreśla znaczenie poszczególnych twórców, na przykład Jarry'ego, Morgensterna, Apollinaire'a czy Chlebnikowa¹⁹. Jednak ich wyzwolenie z niewoli dotychczasowej konwencji językowej w ramach komunikacyjnego przekazu artystycznego posłużyło nie tylko jako inspiracja, ale również jako afirmacja już istniejącej czeskiej tradycji.

Proszę zauważyć, że m.in. wynalazca, poeta, filozof i nauczyciel licealny Jakub Hron, o przydomku Metánovský (1840-1921), był w stanie napisać w 1884 roku taki oto wiersz:

Čipčirízříz

Čipčirízříz

Čtyři vyříz

Čipčícířízřířičiřiziz

Ciaciciaciacia!

Ciaciacia!

Cztery wyciały

Ciacicieciałciaciaciałci

¹⁸ Czescy surrealiści wciąż wydają swoje czasopismo „Analogon”.

¹⁹ V. Borecký *Zrcadlo Obzvláštního (z našich mašiblu)*, Hynek, Praha 1999, s. 11.

Przechadzki

Čtyři řízy si vyříz
Čipčiriřiri řízi čiríz

Cztery czapraczki se wyciął
Cięcicięcicięcią ciąci ciciął²⁰

W 1901 roku Hron zorganizował prawdopodobnie pierwszy happening w Czechach: na terenie gazowni w Hradcu Králové wypuścił w powietrze balon w kształcie słonia²¹. Pod wierszami podpisywał się w swoim dzienniku K.H.M. (Kuba Hron Metánovský), chociaż te inicjały są raczej kojarzone z czeskim wieszczem pierwszej połowy XIX wieku, Karelem Hynkiem Máchą²². Był obdarzony niezwykle wyczuciem językowym i jego neologizmy są nie tylko zabawne, ale także teoretycznie dopuszczalne w ramach czeskiego systemu językowego.

Vladimír Borecký przygotował do wydania wiersze zarówno Jakuba Hrona *Nieporozumienie z rozumem albo Dziejba žyby*²³, jak i nieco młodszego autora, Václava Svobody Plumlovský'ego (1872-1956)²⁴. Poezja tego ostatniego to dyktat rymu, bat, przed którym nie ma ucieczki i któremu ulega nawet sam język czeski. Borecký jego twórczość określał terminem „hipernaiwna” (*hypernaiivní*)²⁵. Oto przykłady:

Spadl kámen do voda,
napsal Václav Svoboda.

Spadł kamień do woda,
napisał Wacław Svoboda.²⁶

V dáli slyším mamuta,
po silnici jedou auta.

W oddali słyszę mamuta,
po szosie jadą auta.²⁷

Spadla mě konvička na noha,
skládal to Václav Svoboda,
ono to šustlo, klaplo
a zas světlo zhaslo
a kohosi to laplo.

Spadła mi konewka na noga,
napisał to Wacław Svoboda,
trzasło, klapło
światło zgasało
i kogoś tam capło.²⁸

Jego wiersz *Chudobín* został przetłumaczony na dziesiątki języków świata. Niestety, przekład na polski nie jest zbyt udany:

²⁰ J.H. Metánovský *Nedorozumění s rozumem aneb Konba žyby*, Paseka, Praha 1995, s. 49, (przekł. mój – Ś.B.).

²¹ V. Borecký *Zrcadlo...*, s. 13.

²² Tamże, s. 15.

²³ W tłumaczeniu tytułu posłużyłem się neologizmem Bolesława Leśmiana, występującego w tytule tomiku i zamieszczonym tam dramaciku *Dziejba leśna* (B. Leśmian *Dziejba leśna*, w: tegoż *Poezje zebrane*, Algo, Toruń 2000, s. 487-552).

²⁴ V. Svoboda Plumlovský *Co složíím, to mám*, Torst, Praha 2001.

²⁵ V. Borecký *Geneze lamenzonu v archetypální intuici fraucimóru*, w: V. Svoboda Plumlovský *Co složíím...*, s. 7.

²⁶ V. Svoboda Plumlovský *Co složíím...*, s. 180 (przekł. mój – Ś.B., współpr. I. Kędzierski).

²⁷ Tamże, s. 181 (przekł. mój – Ś.B.).

²⁸ Tamże, s. 62 (przeł. I. Kędzierski).

Balík Czeska tradycja humoru i „mystyfikacji”

Chudobín

Chudobín leží v údolí,
ptáci kolem šveholí,
srna se v poli pase,
po dvoře běhá prase,
naproti mlýn mele,
panna šaty pere,
slunko všechno prozáří,
cizinci zřít ve tváři
dům tento, jež mu věští:
zde že jeho štěstí.

Chudobin

Chudobin spoczywa w dolinie,
szczebiotają ptacy w okolinie,
sarna w polu pasie się,
w podwórzu świnia przechadza się,
naprzeciwko młyn się obraca,
bieliznę pierze dziewica,
słońce wśystko (sic!),
cudzoziemcu widno we twarzy
oto jest chałupa, która jemu wróży (sic!):
tu jest rzekomo jego fortuna.²⁹

Trudno znaleźć poetę takiej mocy. Brawurowy jest zwłaszcza dwuwers, który stał się tytułem tomiku jego wierszy: *Co složí́m, to mám*, czyli *Co skomponuję, to moje*³⁰.

Równie ciekawa jest postać T.R. Fielda (1891-1969, używał skrótów zamiast imienia, pełne imiona: Theodor Adalbert Rosenfeld). Autor wyśmienitych „limeryków” czeskich, który niestety do tego stopnia uwielbiał Jaroslava Haška i rodzaj jego komizmu, że nie był w stanie zdać sobie sprawy z wartości własnego stylu³¹. Borecký bowiem słusznie zwraca uwagę na różnicę pomiędzy jego typem komizmu i rodzajem humoru Haška lub „Cimrmana” (zob. poniżej), którzy skupiali się na komizmie tematycznym, opierającym się na narracji. Natomiast tradycja Hrona czy właśnie Fielda, który na tego pierwszego, swojego prekursora, napisał pandan³², to komizm językowy.

Těžký život ježka

Na úpatí Sněžky
potkal jsem tři ježky.
Všichni tři šli pěšky:
život je holt těžký.

Trudne życie kury

U stóp Babiej Góry
spotkałem trzy kury
jak powoli szły do góry:
życia bieg jest tak ponury.³³

Field w swoich nonsensowych wierszach wyśmiewa na przykład poetykę surrealistów oraz jego czołowego czeskiego teoretyka:

Karel Teige papada
Na mozek, co napadá...
Vedle Teiga
ruská tajga
Kvetoucí je zahrada

Karel Teige bredzi
co mu w głowie siedzi...
Obok Teiga
ruska tajga
To bajeczna ekloga³⁴

²⁹ Tamże, s. 41, 188, 224.

³⁰ Tamże (przekł. mój – Š.B., współpr. I. Lyko).

³¹ V. Borecký *Zrcadlo* ..., s. 289.

³² T.R. Field *Kosočtverce na ohradách*, Paseka, Praha–Litomyšl 1998, s. 61-62.

³³ Tamże, s. 182 (przekł. mój – Š.B., współpr. I. Kędzierski).

³⁴ Tamże, s. 31 oraz V. Borecký *Zrcadlo*..., s. 283 (przeł. I. Kędzierski).

Nieco później, w latach 50., T.R. Field napisze wiersz kpiący z pierwszego czechosłowackiego prezydenta robotników Gottwalda, wiersz, który podobno w formie ustnej krążył po czeskich knajpach³⁵. Parodiuje w nim chropowaty styl poezji socrealistycznej.

Vladimír Borecký, wzorując się na książce francuskiego patafizyka André Blavier *Les fous littéraires*³⁶, przedstawia w swojej publikacji około 25 czeskich nadzwyczajników o różnych zainteresowaniach: poetów, kompozytorów, lingwistów, biologów, odkrywców, autorów specyficznych koncepcji historycznych, reformatorów itp. Dzięki swojej pseudohistorycznej teorii dotyczącej czeskich amazonek znajdują tutaj swoje miejsce również komunistyczny minister kultury Zdeněk Nejedlý czy autor koncepcji Unii Słowacko-Polsko-Czeskiej, słowacki ksiądz Ján Maliarik.

Borecký nazywa ich specyficzne dzieła *mašibl* – po polsku byłoby to „waszagłu” (chodzi o pierwsze sylaby słów *magori, šilenci, blbi* – „wariaci”, „szaleńcy”, „głupki”) – i zauważa, że wrażliwi kolekcjonerzy tych tekstów chronią je przed koszami, śmietnikami itp.³⁷. Jednak to nie jest twórczość literacka *sensu stricto*. Borecký słusznie twierdzi, że styl takich autorów widać także na przykład w pracach pseudonaukowych Hrona, w wymyślonym przez Fielda świecie plemiona Krhútów i ich boga kanałów Lomikela, towarzyszy także niezwykle programowi wyborczemu kandydata Svobody Plumlovský’ego. Właśnie dzięki staraniom czeskich miłośników patafizyki udało się w latach 60. ocalić ten niezwykle inspirujący dorobek. Zresztą twórczość ta przetrwała często tylko dlatego, że literaci ci swoje dzieła, choć zwykle nie należeli do najbogatszych obywateli, wydawali na ogół własnym sumptem.

Poczet nadzwyczajników czeskich warto by poszerzyć. Równie dobrze można by wymienić oryginalnego poetę oraz dramatopisarza Stanislava Mráze, którego utwór *Mocna w zoologii* (*Silná v zoologii*) w latach 90. został wystawiony w reżyserii znanego czeskigo dramatopisarza Jana Antonína Pitínský’ego najpierw w „Hadi-vadle” w Brnie, później w praskim Teatrze pod Balustradą (*Divadlo na Zábradlí*), a nawet w Teatrze Narodowym (*Národní divadlo*) w Pradze³⁸. Trzeba tu też przywołać postać czeskigo eksplozjonalisty Vladimíra Boudníka, dobrze znanego polskim czytelnikom z tekstu Bohumila Hrabala *Czuły barbarzyńca*.

Wymienieni autorzy to nie jakieś czeskie literackie peryferia peryferii. To nie banda grafomanów, których twórczość można by przekreślić ze względu na ich pobyt w domach dla psychicznie chorych. Inni wielcy przecież też bywali częstymi „gośćmi” takich przybytków. Trzeba zresztą podkreślić, że wariatów częściowo

³⁵ V. Borecký *Zrcadlo...*, s. 285.

³⁶ A. Blavier *Les fous littéraires*, Veyrier, Paris 1982.

³⁷ V. Borecký *Zrcadlo...*, s. 19.

³⁸ A. Stankovič *Nesourodý současník Maryši a Jánošíka*, w: S. Mráz *Konec Polyphéma*, Větrné Mlýny, Brno 1997, s. 5-6.

robi z nich nasz chrześcijański kontekst. Jeden z nadzwyczajników, filozof i humanista Richard Špaček, był bardzo ceniony przez indyjskie autorytety filozoficzne³⁹. Działalność i dorobek literacki zarówno Hrona, Svobody Plumlovský’ego, Fielda, jak i Mráza został opisany w osobnych hasłach poświęconych tym autorom w *Leksykonie literatury czeskiej*⁴⁰. Wszystkim po 1989 roku wydano przynajmniej jedną książkę (patrz cytowane fragmenty z ich twórczości). W kręgach literackich byli znani już za swojego życia. Karel Čapek na przykład poświęcił Hronowi swoją rubrykę oraz napisał nekrolog⁴¹. Można więc śmiało artystów tych porównać na przykład do pewnego typu polskich malarzy, takich jak Nikifor, Franciszek Frączek lub jego mistrz, założyciel Szczepu Rogate Serce, Stanisław Szukalski.

Przytaczając polski kontekst, nie mogę nie przywołać Juliana Tuwima. W posłowie do książki *Cicer cum caule* Józef Hurwic pisze o jego zainteresowaniach:

W redagowaniu przez Tuwima działu „Panopticum i archiwum kultury” w miesięczniku znajdowały ujęcie Jego pasja szperacka i zainteresowanie dla wszelkiego rodzaju kuriozów. A kopalnią kuriozów była między innymi korespondencja napływająca do redakcji „Problemów”. Wśród czytelników pisma nie brak przecież najrozmaitszych dziwaków i maniaków. Starannie gromadziliśmy w redakcji i wręczali Tuwimowi fantastyczne projekty różnych „zbawców świata”, wynalazców niedziałających urządzeń z nieśmiertelnym *perpetuum mobile* na czele, twórców „epokowych” systematów filozoficznych itd. Poeta z zainteresowaniem czytał te plody chorej wyobraźni, porządkował i pieczołowicie przechowywał.⁴²

Popularność patafizyki we Francji, a przede wszystkim jej wpływ na artystów w Czechach, wzmocniła rozpoczęty przez czeskich nadzwyczajników styl nonsensu. Lata 50. oraz 60. przynoszą zmiany dotyczące nie formy czy sposobu wypowiedzi artystycznej, lecz refleksji nad własną twórczością. Autorzy stają się świadomi „unikalności” swoich dzieł.

W takim kontekście trzeba odbierać twórczość Egona Bondy’ego i jego „realizm totalny” (*totální realismus*)⁴³ oraz Ivo Vodsedálka i jego „poezję żenującą” (*trapná poezie*), w której żenada staje się wartością estetyczną. Wiedeńska slawistka Gertraude Zand uważa T.R. Fielda, który był w latach 20. jednym z pierw-

³⁹ V. Borecký *Zrcadlo...*, s.175-177.

⁴⁰ Hasło Hron, w: V. Forst *Lexikon české literatury 2/I*, Academia, Praha 1993, s. 327-328; hasło Svoboda Plumlovský, w: L. Merhaut *Lexikon české literatury 4/I*, Academia, Praha 2008, s. 488-489; hasło Field, w: V. Forst *Lexikon české literatury 2/II*, Academia, Praha 1993, s. 327-328; hasło Mráz, w: J. Opelík Hron *Lexikon české literatury 3/I*, Academia, Praha 2000, s. 342-343.

⁴¹ V. Borecký *Zrcadlo...*, s. 10, 18.

⁴² J. Hurwic *Posłowie*, w: J. Tuwim *Cicer cum caule czyli Groch z kapustą. Panopticum i archiwum kultury. Seria 3*, oprac. J. Hurwic, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 237.

⁴³ Niektóre z wierszy Egona Bondy’ego oraz innych czeskich poetów zebrał i przetłumaczył Leszek Engelking (*Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, Biuro Literackie, Wrocław 2008).

szych czytelników bardzo u nas później popularnego dzieła Christina Morgensterna, za jednego z prekursorów poetyki absurdu⁴⁴.

Poezja socrealistyczna oraz emblematyka wszechobecnej propagandy komunistycznej staje się tłem twórczości własnej Bondy'ego oraz Vodseďálka⁴⁵. „Produkty” niektórych autorów, nie tylko wiersze, ale i na przykład dramaty, jak prawdziwe dzieło sztuki *Brygada Szlifierza Karhana* (*Parta brusiče Karhana*) Vaška Káňy⁴⁶, które zaskakują nieumyślnym humorem, można śmiało zaklasyfikować do tradycji „waszagli”.

A będę to powtarzał tysiąc razy:
 Stalin
 lingwista
 Stalin
 [...]
 Stalin
 lingwi

4. XII 50⁴⁷

Zaplecze licznych czeskich mistyfikacji lat 50. oraz 60. trzeba więc odbierać na tle długiej tradycji. Oprócz nieświadomych działań czeskich nadzwyczajników, świadomych twórców skupionych wokół Haška czy różnego typu wydarzeń „recesyjnych” warto w tym miejscu wymienić czeską tradycję „humoru bezprzedmiotowego”.

Roman Jakobson w swoim tekście z lat trzydziestych *List do Jiří'ego Voskovca i Jana Wericha o poetyce i semantyce kpiny* (*Dopis Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi o poetice a sémantice švandy*) zwraca uwagę na pierwszy etap twórczości słynnych czeskich komików oraz autorów rewii i satyr Voskovca i Wericha (poniżej V+W), etapu, który w odróżnieniu od drugiego, satyrycznego już, wyróżnia się poetyką polegającą na „humorze bezprzedmiotowym”. Jakobson uważa ich nawet za twórców tego typu humoru:

[...] tymczasem skrótowno i w niezobowiązującej formie listu naszkicuję te pomysły o kpinie, Pańskiej głównej kulturowo-historycznej zasłudze, o której chciałbym kiedyś napisać poważną rozprawę. Powtarzam. Wielka zasługa! Lubię wprowadzić Pańską satyrę społeczną i wielowarstwową parodię literacką, jednak największe *novum*, najbardziej

⁴⁴ Zob. G. Zandová *Totální realismus a trapná poezie* (*Česká neoficiální literatura 1948-1953*), Host, Brno 2002, s. 139.

⁴⁵ Szczegółowo na ten temat: G. Zandová *Totální...*

⁴⁶ V. Káňa *Zespół szlifierza Karhana* (*Brat Šzlificna Karhana*), Agencja Teatralna i Filmowa, Warszawa 1950 oraz tegoż *Brygada szlifierza Karhana – wydanie poprawione*, Książka i Wiedza, Warszawa 1950. Obie wersje w tłumaczeniu Heleny Walickiej.

⁴⁷ Egon Bondy z tomiku wierszy *Trapná poezie*, cyt. za: G. Zandová *Totální...*, s. 133 (przekł. mój – Ś.B.).

Balík Czeska tradycja humoru i „mystyfikacji”

oryginalny oraz najbardziej aktualny wkład to – podkreślam – bezprzedmiotowy, czysty komizm..., który jest w stanie wprowadzić widza do cudownego świata absurdu.⁴⁸

W Teatrze Wyzwolonym (*Osvobozené divadlo*) ta para komików prowadziła ze swoją ekipą „lekcje” z „humoru bezprzedmiotowego”. Swoją publiczność kształciła od lat 20. V+W nie stworzyli wprawdzie, wbrew temu, co twierdzi Jakobson, tego typu humoru, ale na pewno rozpowszechnili humor nonsensowy, czerpiący m.in. z dadaizmu, z Jarry’ego⁴⁹, z twórczości Chaplina (wielkiego dla nich wzoru⁵⁰) oraz z komizmu, który był wcześniej obecny w czeskim „recese”, ale również na przykład w humorze żydowskim, tzn. w anegdotach żydowskich, opierających się na grach językowych i przede wszystkim na znaczeniach.

Liczni czescy komicy (czy raczej pary komików) i teatryki autorskie w latach 60. nawiązały do tego typu humoru, rozpowszechnionego w czeskiej kulturze przez V+W, który cechuje także, co istotne, brak zaangażowania politycznego oraz społecznego. Ważną rolę tego teatru w kształtowaniu czeskiej kultury podkreśla zarówno Leszek Engelking⁵¹, jak i Jiří Trávnický⁵².

Próba wymienienia na tym miejscu wszystkich różnych przedsięwzięć tego typu po II wojnie światowej z pewnością zakończyłaby się niepowodzeniem. Również ze względu na to, że niektóre mają charakter lokalny i nie są zbyt głośne. Skoncentruję się więc tylko na niektórych z nich. Podkreślam: po pierwsze, będzie to wybór osobisty, po drugie – wielu informacji niestety brakuje, na przykład dotyczących Moraw lub czeskiego Śląska.

Najbardziej na całym świecie znanym czeskim przedsięwzięciem mistyfikacyjnym jest postać Cimrmana oraz teatru, który wokół tego wspaniałego odkrywcy, pedagoga oraz pisarza powstał. Zaczęło się od audycji radiowej w latach 60., w czym Cimrman poniekąd przypomina poznańskiego Starego Marycha. Oczywiście, wiele różni tych dwóch nieistniejących bohaterów. Najbardziej to, że Cimrman nie jest związany z określonym regionem, z określoną gwarą oraz – a to dla mistyfikacji bardzo ważny element – że nigdy nie ujawniono jego wyglądu.

Czołowi twórcy tej dziś już legendarnej postaci, która niedawno w pewnym idiotycznym konkursie została przez Czechów uznana za największego rzeczywi-

⁴⁸ R. Jakobson *Dopis Jiřímu Voskoveci a Janu Werichovi o poetice a sémantice švandy*, w: tegoż *Poetická funkce*, H&H, Jinočany 1995, s. 567 (przekł. mój – Ś.B.).

⁴⁹ „Jiří Voskovec przetłumaczył *Króla Ubu* i w 1928 roku na scenie «Teatru Wyzwolonego» odbyła się jej premiera w reżyserii Jindřicha Honzla” (V. Borecký *Imaginace, hra a komika*, Triton, Praha 2005, s. 197, przekł. mój – Ś.B.).

⁵⁰ J. Voskovec *Klobouk ve krůvi*, Československý spisovatel, Praha 1966, s. 253-263.

⁵¹ L. Engelking *Posłowie*, w: V. Effenberger *Polowanie na czarnego rekina. Wiersze i pseudoscenariusze 1940-1986*, przeł. D. Dobrew, Oficyna Wydawnicza Atut–Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2006, s. 243.

⁵² Cyt. za G. Zandová *Totální...*, s. 139.

stego Czecha w naszej historii, to Jiří Šebánek, Zdeněk Svěrák oraz Ladislav Smoljak. Ten pierwszy, w Polsce słabiej znany, poszedł w pewnym momencie własną, mniej eksponowaną drogą. Na przełomie lat 70. i 80. wrócił do pierwotnej tradycji fikcyjnej winiarni „Pod Pajakiem” („U pavouka”), w której „łączono mówione słowo z pierwiastkami koncertu jazzowego”⁵³.

Natomiast autorzy Teatru Járy Cimrmana, Zdeněk Svěrák oraz Ladislav Smoljak, skupiają się od początku na teatrze-seminarium, którego pierwsza część poświęcona jest teoretycznym pseudonaukowym wystąpieniom, a druga ich realizacji na scenie. Identyczny podział na część teoretyczną oraz praktyczną można zauważyć w wystąpieniach Partii Umiarkowanego Postępu lub w *Powieści brukowej (Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická, 1924)* Josefa Váchala, więc taki wzorzec nie stanowi w kulturze czeskiej *novum*.

Zdeněk Svěrák oraz Ladislav Smoljak są znani także w Polsce, m.in. dzięki przetłumaczonym na polski seansom w wykonaniu krakowskiej grupy teatralnej Teatr Tradycyjny, który się w ich twórczości specjalizuje. Chociaż wciąż, po 40 latach istnienia, pojawiają się nowe seanse autorstwa Svěráka oraz Smoljaka, bardzo popularne i bardzo wysoko cenione przez krytykę⁵⁴, daje się zauważyć wyczerpanie tematem. Staje się to widoczne nie tylko w przypadku publikacji mniej znanego Jiří’ego Šebánka *Śladami Járy Cimrmana až do grobu (Za Járou Cimrmanem až do hrobu)* z 2001 roku⁵⁵, lecz także w przypadku działań Svěráka i Smoljaka. Borecký używa dla oceny teraźniejszej sytuacji Járy Cimrmana wyrazu „przestarzali” („obsoletní”)⁵⁶.

Ponieważ ten czeski fenomen został już w Polsce szczegółowo opisany⁵⁷, skupię się na innych, mniej znanych projektach. Jednak warto jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że źródeł czeskich powojennych ruchów patafizycznych należy szukać m.in. w samej czeskiej tradycji. Inspiracją dla powstania postaci Cimrmana było dzieło i życie Jakuba Hrona Metánovský’ego⁵⁸ oraz Václava Svobody Plumlovský’ego⁵⁹. Z resztą w latach 60. pojawiają się także inne ugrupowania zainteresowane czeskimi „nadzwyczajnikami”. Z wielu różnych towarzystw warto przynajmniej wymienić „Křížovnicką Szkołę Czystego Humoru bez Dowcipu” („Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu”) czy Towarzystwo Rimsologicz-

⁵³ V. Just *Smysluplná hra s nesmyslem*, w: L. Smojak, Z. Svěrák *Divadlo Járy Cimrmana*, Melantrich, Praha 1988.

⁵⁴ M. Platzová *Spiknutí Cimrman*, „Respekt” 2009 č. 23, s. 48-50; M. Exner *Komplex Cimrman*, „Tvar” 2009 č. 11, s. 8-9.

⁵⁵ J. Šebánek *Za Járou Cimrmanem až do hrobu*, Paseka, Praha–Litomyšl 2001.

⁵⁶ V. Borecký *Imaginace...*, s. 229.

⁵⁷ M.in. przez Agatę Firlej w tekście *I na cóż ten naród Europie?*, „Tygodnik Powszechny” 2008 nr 8.

⁵⁸ V. Forst *Lexikon české literatury* 2/I, s. 327.

⁵⁹ L. Merhaut *Lexikon české literatury* 4/I, s. 489.

ne („Římsologická společnost”), którego poetyka opierała się na wymienionej już *Powieści brukowej*⁶⁰.

W latach 60., prawdopodobnie pod wpływem wydarzeń kulturalnych w Stanach Zjednoczonych, pojawiają się także happeningi. Autorami takich działań byli na przykład: Milan Knížák, członek międzynarodowego ruchu Fluxus, oraz Eugen Brikcius, który zasłynął m.in. poezją pisaną w bohemizowanej łacinie⁶¹. W języku łacińskim opublikował również reportaż hokejowy⁶². Sławnemu czeskiemu piłkarzowi z przełomu lat 70. i 80., Antonínowi Panence, został poświęcony tekst *Hold Antonínovi Panence czy koniec sztuki akcji w Czechach*. Panenka stał się sławny po swoim rzucie karnym wykonanym podczas finału z Niemcami (RFN) na Mistrzostwach Europy w 1976 roku, którym zdobył dla Czechosłowacji pierwsze miejsce. Zagranie to jest znane w Czechach jako „vršovický dloubák” i polega na kopnięciu piłki w zwolnionym tempie w środek bramki, lobując w ten sposób leżącego na ziemi bramkarza, który w upokarzający sposób bezsilnie patrzy na piłkę wbijającą się powoli w górną część bramki⁶³. Antonín Panenka zasłynął również innymi perfekcyjnymi zagraniami oraz rzutami wolnymi. Eugen Brikcius, czeski teoretyk i praktyk mistyfikacji, który osobiście był świadkiem rzutu wolnego wykonanego przez Panenkę w Wiedniu, uważa ten i wszystkie pozostałe genialne zagrania piłkarza za ostatni przykład „sztuki akcji” („akčního umění”), po którym już nie można przyjść z niczym nowym⁶⁴.

Brikcius przedstawia swój teoretyczny dorobek nad mistyfikacją literacką, plastyczną oraz polityczną w studium *Zadowolenie z mistyfikacji (Útěcha z mystifikace)*. Stwierdza m.in., że mistyfikacja może mieć jakiś cel, na przykład praktyczny (weźmy chociażby motywowaną finansowo sprzedaż zamku Karlštejn czy trasy praskiego tramwaju nr 1 przez legendarnego w Czechach oszusta Harry’ego Jelínka), lub nie mieć żadnego celu – jest wtedy po prostu mistyfikacją dla mistyfikacji. Jednak w obu wymienionych sytuacjach posiada ona wartości estetyczne.

Brikcius rozróżnia tzw. mistyfikację „starą” oraz „nową”. Stara opiera się na kłamstwie: zamiast spełnionego oczekiwania pozostaje wówczas pustka. Natomiast idealna mistyfikacja nowa (w przeciwieństwie do starej) polega, według Brikciusa, na nabieraniu kogoś za pomocą informacji prawdziwej, która jednak nie jest jako prawdziwa rozpoznana. Wtedy mamy do czynienia z uzupełnieniem owej pustki, o której była mowa wyżej, co stanowi dla Brikciusa kluczowy moment całego procesu, tzw. ucieleśnienie mistyfikacji⁶⁵.

⁶⁰ Patrz V. Borecký *Imaginace...*, s. 206-208, 216-220, 225-227.

⁶¹ E. Brikcius *Casus Rontundus/Sud kulatý*, Český spisovatel, Praha 1993.

⁶² E. Brikcius *Útěcha z mystifikace*, Český spisovatel, Praha 1995, s. 14-16.

⁶³ Por. <http://www.youtube.com/watch?v=Bd1Hr96IenI>

⁶⁴ E. Brikcius *Pocta Antonínu Panenkovi aneb konec akčního umění v Čechách*, w: tegoż *Vyložení umělci*, Inverze, Praha 1992, s. 17-35.

⁶⁵ E. Brikcius *Útěcha...*

Nie można pominąć mistyfikacji na polu nauki. Najbardziej znane pseudonaukowe teoretyczne wystąpienia to prelekcje towarzyszące przedstawieniom Teatru Járy Cimrmana⁶⁶. Jednak pierwszy znany mi przypadek przytacza Vladimír Borecký. Vilém Forster, profesor psychologii, dawniej członek Partii Umiarkowanego Postępu, na międzynarodowej konferencji w Paryżu w 1918 roku poprosił organizatorów, czy mógłby ze względu na swoje uczucia patriotyczne wygłosić referat po czesku. Przetłumaczoną wersję dał słuchaczom w wersji pisemnej do czytania, a sam zaczął nieświadome szanowne audytorium obrażać czeskimi przekleństwami. Nic dziwnego, że po tak żarliwie wygłoszonym referacie otrzymał zasłużone brawa⁶⁷. Zainspirował się tu happeningiem, który przed I wojną światową odbył się, w reżyserii członków Partii na Węgrzech, w ścisłym gronie węgierskich oraz czeskich alkoholików, tyle że podszedł do sprawy bardziej ambitnie.

Mystyfikacją naukową zajmował się później także wybitny czeski semiotyk, znawca czeskiej literatury i kultury XIX wieku, wielbiciel Łotmana i tłumacz literatury estońskiej Vladimír Macura. Informacje o jego dorobku mistyfikacyjnym zostały umieszczone na stronach Instytutu Czeskiej Literatury Akademii Nauk Republiki Czeskiej. Na początku lat 90. on i Pavel Janoušek napisali pod różnymi nazwiskami szereg recenzji na temat wirtualnej książki Jarmila Křemena *Aksamitna Anna* (*Sametová Anna*), czym zapoczątkowali szeroką dyskusję, która została ukoronowana międzynarodową konferencją o tym niby wybitnym czeskim pisarzu⁶⁸. Powstało również hasło słownikowe opisujące życie i twórczość Jarmila Křemena. Sam Macura jednak nie zgodził się na jego umieszczenie w *Slovníku českých spisovatelů (od roku 1945)*⁶⁹.

Ciekawie przedstawia się tajemniczy czechosłowacki projekt B.K.S. (skrót od „Bude Konec Světa”, czyli „Będzie Koniec Świata”). Szczegółowo został on opisany z okazji dwudziestoletniej rocznicy powstania Tajnej Organizacji B.K.S., gdy poświęcono mu cały numer czasopisma plastycznego „Výtvarné umění (The Magazine for Contemporary Art)”⁷⁰.

Trudno w skrócie scharakteryzować tę inicjatywę, ponieważ jest to nie tyle grupa literacko-plastyczna, filmowa czy teatralna, ile raczej towarzystwo, którego – z grubsza rzecz ujmując – „kulturalna” działalność sięga 1974 roku. Oprócz pisania pseudodekadencckich wierszy, tworzenia różnego typu dziwacznych arte-

⁶⁶ L. Smojak, Z. Svěrák *Divadlo Járy Cimrmana* oraz tychże *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Járy Cimrmana*, Exact, Praha 1992.

⁶⁷ V. Borecký *Zrcadlo...*, s. 245 i 249.

⁶⁸ <http://www.ucl.cas.cz/slk/index.php?o=1>

⁶⁹ Informacje te zaczerpnąłem z nieopublikowanego, lecz profesjonalnie opracowanego hasła słownikowego, które w postaci elektronicznej krąży w kręgach związanych z Instytutem Czeskiej Literatury Akademii Nauk, czasopismem Tvar i in.

⁷⁰ „Výtvarné umění (The Magazine for Contemporary Art)” 1994 nr 4.

faktów oraz organizowania happeningów, jego członkowie zajmują się stwarzaniem całej wewnętrznej, bardzo skomplikowanej struktury. Istnieją odznaczenia, na przykład pokryte włosami, skórzano-metalowe Odznaczenie Starej Pipki (*Řád Staré Hrmy*) o odpowiednich kształtach, bardzo zresztą ładne, czy Odznaczenie Marności (*Řád Zmaru*). Założony został rycerski Zakon Zielonej Biedronki (*Řád Zelené Berušky*), istnieje również order o tej samej nazwie. Całe ugrupowanie podzielono na jednostki administracyjne, a jego członkowie noszą pseudonimów pseudonimy, jak Paul Augeblau, Jirek Zlobin Lévi-Ostrowid, prof. Eckel Eckelhaft czy dr Škába Skabinský. Organizacja posiada również swoje wewnętrzne regulacje. W 1980 roku odbył się I Zjazd B.K.S., w 1989 powołano PÚPEČ B.K.S. (*Penzijní úřad pro emeritní členy B.K.S* – Urząd emerytalny dla emerytowanych członków B.K.S). Równocześnie powstał Fundusz Reprezentacyjny oraz jego tzw. Konto Wolutowe (*Volutové konto*). W celu zdobycia środków finansowych zorganizowano projekt artystyczny *Žebrota na Karlově mostě* (*Żebranie na moście Karola*). Działalność udokumentowano grafikonami (reprezentującymi na przykład ruch finansów w czasie marność-marność 1991-1993 lub miarę komizmu poszczególnych członków). Wydawano tylko dla pięciu członków czasopismo „Trzaskająca Zorza Wieczorna” („Praskající červánky”). Istnieje też tajny magazyn, archiwum, warsztaty, „firmowy” samochód oraz kolekcja znaczków. Ogłoszono projekt prywatyzacyjny wykorzystania pustego kolumbarium państwowego Na Vítkově. Organizowano różnego typu polowania oraz manewry wojskowe. Stworzono cały alternatywny świat.

Na wystawę „17 lat tajnej organizacji B.K.S. (dokumenty, uniformy, broń, artefakty)” w galerii Pi-Pi-Art 14 stycznia 1991 roku przyniesiono ubranych na czarno członków B.K.S. w trumnach. Pokazano na niej m.in. świątynię organizacji, a tak naprawdę pierwszy raz ujawniono cały projekt szerokiej publiczności. Język dokumentów nosi ślady nowomowy komunistycznej (później również żargonu wczesnego czeskiego kapitalizmu), cechują go liczne skróty, tautologie, sztuczny monarchistyczny patos, pseudofreudyzmy, wyrazy przestarzałe oraz wyszukane neologizmy (na przykład specyficzne nazwy miesięcy: *hrozba, smích*). Choć w centrum zainteresowań B.K.S. znajduje się przede wszystkim śmierć, zgnilizna, rozkład, marność, można się zgodzić z recenzentem omawianej wystawy Viktorem Pivovarovem, że wbrew pozorom organizacja ta jest pełna życia, a twórczość – czystej radości⁷¹.

Takie nazwiska, jak Skála, Marhoul lub Róna pozwalają domniemywać, że grupa ta jest zbliżona do dwóch innych projektów tej samej generacji: Teatru Sklep (czeskie „sklep” to po polsku „piwnica”) oraz grupy plastyków Tvrdohlaví (nazwa tej grupy po polsku to „uparci”), powstałych również podczas normalizacji. Z Teatrem Sklep łączy ich postmodernistyczne zainteresowanie formą oraz programowa sztuka bawienia się (*hravost*).

⁷¹ V. Pivovarov *Sedmnáct let tajné organizace BKS. Dokumenty, uniformy, zbraně*, „Ateliér” 1991 nr 4, s. 4.

Przechadzki

Parodiowanie poetyki czeskiej dekadencji widać na przykład w wierszu Jirka Zlobina Lévi-Ostrowida:

Mlha rozptylovou loučku hali
urnový háj pln listí jest
před starou hrobkou kosti se válí
dnes vzdáváme spolu mrtvým čest

Jsme sami v těchto svatých místech
jen ježek šustí břechťanem
já vím to dávno zcela jistě
věčně že spolu zůstanem

Pár lampiček na hrobech bliká
červ koná dále práci svou
kdes nad urnou vdovička vzlyká
umrlci nás k sobě zvou

Zde jest to pravé místo klidu
ta vlhkost vším hloubš proniká
jen v těchto místech uleví se Židu
kde pláč v aleji zaniká

Mgła wisi nad łąką
las urn w liściach tonie
pod starą mogiłą kości leżą
dziś składamy martwym pokłon

Jesteśmy sami w tym miejscu świętym
tylko w bluszczu jeż szeleści
od dawna już pewien jestem
że zostaniemy razem na wieczność

Parę lampek na grobach migota
robak toczy ziemię swoją
gdzieś nad urną wdówka łka
umarli z cicha nas wołają

Tutaj spokój każdy znajdzie
gdzie wilgoć wnika coraz głębiej
tylko tu odpoczniesz Żydzie
gdzie płacz cichnie w alei odległej⁷²

Rezygnacja B.K.S. z kontaktu z szerszą publicznością, twórczość przeznaczona tylko dla wąskiego grona przyjaciół przypomina „Edycję Północ” („Edice Půlnoc”) autorstwa Bondy’ego, Vodseďálka i innych, która w ramach działalności wydawniczej ograniczyła się do publikacji czterech egzemplarzy swojego dzieła w celu zachowania go dla potomnych⁷³. Taki sposób pisania, brak kontaktu z czytelnikiem, ograniczenie się do kolegów i znajomych oraz kłopoty z „ujawnieniem się” należy odbierać w kontekście działań artystycznych swoistych osobowości czeskiej kultury. Przychodzą mi do głowy nie tylko czescy „nadzwyczajnicy”, lecz także niszowi, pierwszorzędni autorzy, jak Váchal, Klíma, Deml, którzy nierzadko sami wydawali swoje dzieła w nielicznych egzemplarzach.

Oprócz bardzo dobrze znanych w Polsce „mystyfikacji”, takich jak *Czeski sen* czy twórczość Davida Černego, warto zwrócić uwagę na ugrupowanie „Rafani”. „Rafani”, podobnie jak polska grupa „Łódź Kaliska”, bawi się kwestionowaniem stereotypów społecznych i narodowych. Na wystawie „Przykra sprawa – czeska wystawa / SHADOWS OF HUMOR” we wrocławskim BWA Awangarda (7.04–28.05.2006) i Galerii Bielska BWA (8.09–28.10.2006)⁷⁴ współcześni czescy artyści przedstawili postaci z narodowych legend i tradycyjnych bajek w niezwyklej formie, na przykład pokazali czeski prehistoryczny świat z wiedźmą Libuszą w postaci Wietnamki oraz przy wykorzystaniu wietnamskiej sztuki plastycznej XVIII wieku.

⁷² „Výtvarné umění...”, s. 82 (przeł. I. Kędzierski).

⁷³ Opinia I. Vodseďálka, cyt. za: G. Zandová *Totální...*, s. 89.

⁷⁴ Katalog: *Przykra sprawa – czeska wystawa / SHADOWS OF HUMOR*, BWA Wrocław–Galeria Sztuki Współczesnej, Wrocław 2006, s. 32–33 i 122–123.

Przedsięwzięcie to demaskowało historycznokulturową pustkę dzisiejszych czeskich Sudetów, a nawet, jak sądzę, proces zapełniania tej pustki przez inną kulturę, pochłaniania jej przez jedną z najsilniejszych obecnie czeskich mniejszości narodowych. Projekt uświadamiał, w jaki sposób będzie wyglądał zmierzch czeskiej kultury.

Ugrupowanie dywersyjno-artystyczne „Ztohoven” (po krakowsku: „Ztegonapole”) zasłynęło sabotażem programu telewizyjnego, w którym do sceny czeskiego krajobrazu wklejono obraz wybuchu jądrowego (poranny program Panoráma 17.06.2007). Chociaż grupa została nagrodzona przez Galerię Narodową, to jednak wytoczono jej proces o szerzenie fałszywej informacji, ostatecznie zostali jednak uniewinnieni⁷⁵. Zalegalizowanie „recese” oraz „mystyfikacji” to poważna sprawa, ponieważ od samego początku tego typu działań regularnie zarzucano ich bohaterom łamanie prawa.

Pod koniec tych rozważań warto również zwrócić uwagę na fakt, że poczucie humoru w Czechach ulega pewnym zmianom. Rozwija się. Przychodzą nowe grupy artystyczne, które czerpią z poprzednich, ale też wnoszą swoją własną poetykę. Twórczość humorystyczna jest popularna nie tylko w kabaretach i teatrzykach, lecz także w życiu codziennym, w formie anegdot czy piosenek. Styl tej czy innej grupy może być ogólnie znany i ceniony nawet bez bezpośredniego z nią kontaktu.

Na przykładzie swojej rodziny pokażę, jak różnią się od siebie poszczególne generacje. Mój pradziadek (ur. 1887) z prababcią (ur. 1888) wychowali się na kabarecie Czerwona Siódemka (*Červená sedma*), a w czasie I republiki razem występowali w ramach lokalnych wydarzeń kulturalnych: babcia grając na pianinie, a dziadek śpiewając, m.in. piosenki tego kabaretu. Prawdopodobnie bez praw autorskich...

Dziadkowi (ur. 1913) udało się zobaczyć jeszcze Voskovca i Wericha. Siostra dziadka (ur. 1922), która mi o tym wszystkim opowiedziała, ze względu na swój wiek już nie miała bezpośredniego kontaktu z Teatrem Wyzwolonym V+W, jednak dzięki bratu bardzo dobrze знаła ich piosenki i skecze.

Moi rodzice, urodzeni w czasie wojny, to już generacja tzw. teatrzyków małych form z końca lat 50. oraz lat 60., takich jak praski Teatr Na Balustradach (*Divadlo Na Zábradlí*) czy Semafor (skrót od: *Sedm malých forem*). Znaczącą rolę odegrała zwłaszcza para komików: Suchý (teksty) i Šlitř (muzyka) z Semaforu, nawiązujących do poetyki Voskovca i Wericha. Więc generacja moich rodziców to generacja kształcona przez czeskiego Przyborę i Wasowskiego. Znaczący wpływ wywarł na to pokolenie także Teatr Járy Cimrmana, a później bezsensowne piosenki Vodňanského (teksty) i Skoumala (muzyka) oraz głupkowate songi dobrze w Polsce znanego Ivana Mládka.

Mój brat (ur. 1970) oraz moje sześć lat później urodzone skromne Ja to już postmoderna, ostalgia, wyśmiewanie politycznej czy seksualnej poprawności, czyli B.K.S. lub bardziej znany Teatr Sklep; bezkompromisowy ostry program telewizyjny Česká Soda i dołączane do niego pseudolekcje niemieckiego Alles Gutte

⁷⁵ <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=633414>

wysmiewające się zarówno z nas samych, jak i z Niemców sudeckich, przede wszystkim jednak drwiące z fałszywego humanizmu oraz z naszej poprawności politycznej, gdy tematem staje się nazizm czy nawet Holokaust (!)⁷⁶; nieco drastyczne oraz prostackie pisemko „Sorry” („PRavá DEMokratická Legrace”) naśmiewające się ze wszystkiego, łącznie ze śmiercią, mniejszościami, śmiercią członków mniejszości itp. i zamieszczony w nim, nieco bardziej intelektualnie wyszukany, dwustronny „Fámyzdat” z podtytułem „Wiara w famy oraz zaufanie na leżaco” („Víra ve fámy – důvěra v leže”), skupiająca się na aktualnym życiu społecznym; radio Limonádový Joe (czytaj: joe)⁷⁷ z bardzo wymyślnymi neologizmami oraz politycznym dyskusjami na pseudoaktualne tematy; wreszcie – niektóre swoiste reklamy w Radiol (91,9 FM). Dla autorów tych wszystkich działań, tworzących przede wszystkim pod koniec lat 80. i w latach 90., charakterystyczną cechą było bawienie się językiem (na przykład tworzenie neologizmów) oraz urwisowskie prowokacje na granicy dobrego smaku czy celowo już poza nią wykraczające. Na przykładzie tej generacji dobrze widać, jak pospolicie zostały przez czeskich kpiarzy przyjęte cechy typowe dla poprzednich szkół czeskiego humoru, takie jak „humor bezprzedmiotowy”, rezygnacja z puenty oraz poetyka żenady.

O królach śmiechu generacji moich bratanków, urodzonych około 2000 roku, niczego mi niestety jeszcze nie wiadomo...

„Recese”, happeningi, mistyfikacje to wyraźnie męska domena. Możliwe jednak, że emancypacja kobiet spowoduje także pojawienie się mistyfikatorek. Ważne jest jednak, żeby spełnić zasadniczy warunek czeskiego rozumienia humoru oraz mistyfikacji, tzn. żeby w mistyfikacji nie było praktycznego celu lub żeby był tylko pozorny, a jeśli to niemożliwe, by efekt artystyczny ów praktyczny cel przewyższał. Powinna to być mistyfikacja dla mistyfikacji. Więc działania Pomarańczowej Alternatywy, która współdziałała w obaleniu systemu politycznego, raczej nie mieściłyby się w czeskim rozumieniu mistyfikacji.

Postać malarki Sabiny z *Nieznośnej lekkości bytu* Milana Kundery „mystyfikację” odbiera jako ucieczkę przed kiczem⁷⁸. Myślę, że tak samo ucieka czeski na-

⁷⁶ Trzeba tu wspomnieć, że ojciec jednego z protagonistów, aktora oraz reżysera Milana Šteindlera, z racji swojego żydowskiego pochodzenia był niewolnikiem do dyspozycji żony Reinharda Heydricha Liny na jej posiadłości w pozapraskiej miejscowości Panenské Břežany oraz więźniem getta w Terezynie, obozów koncentracyjnych Auschwitz oraz Sachsenhausen. Patrz J. Čvančara *Heydrich*, Prepress, České Budějovice 2004, s. 281-282. Drugi z pary, teoretyk oraz praktyk architektury David Vávra, jest praktykującym ewangelikiem.

⁷⁷ Nazwa radia pochodzi od tytułu czeskiego kultowego pseudowesternu (1964), nakręconego według powieści humorystycznej Jiříego Brdečky’ego o tym samym tytule autorstwa (*Limonádový Joe*, Alois Hynek, Praha 1946).

⁷⁸ „Od tego czasu zaczęła mistyfikować swój życiorys. [...] Nie było to nic innego niż rozpaczliwe pragnienie, by uciec przed kiczem, w który ludzie chcieli zamienić jej życie” (M. Kundera *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, PIW, Warszawa 1996, s. 191).

ród, który przez swoją kulturę śmiechu, a wręcz przez śmiech jako część tożsamości narodowej, dorabia sobie dawną wielkość. Trzeba jednak raz jeszcze powtórzyć, że nie cały naród, ponieważ w takim wypadku nie byłoby w domu z kogo drwić.

Patočka w swoim esaju *Kim są Czesi?* nie zwraca uwagi na czeską tradycję śmiechu. Nie jest dla niego istotna, więc może stwierdzić, odsyłając do wypowiedzi czeskiego historyka literatury Arna Nováka z 1933 roku, że literatura i kultura czeska w ogóle jest, w porównaniu do polskiej i światowej, niska⁷⁹. Zastanawiam się, gdzie są dla Patočki, piszącego ten esej w latach 70., tacy na przykład autorzy, jak Hašek⁸⁰, Klíma (Ladislav), Váchal, Poláček, Voskovec i Werich (V+W), Hrabal i szereg innych wybitnych autorów, prawda, często nieprzetłumaczalnych? Że już nie wspomnę o Weinerze, Demlu czy czeskim surrealizmie. Prawdopodobnie marzy mu się prawdziwy czeski bohaterski patriotyzm, a nie ten wywrócony do góry nogami antypatos i antyheroizm. Patočka – wbrew swojemu twierdzeniu, że nowoczesne społeczeństwo czeskie, od początku skazane na brak ciągłości elit, powstało oddolnie⁸¹ – nie godzi się na częściowe, oddolne powstawanie czeskiej literatury wysokiej. Tymczasem literatura „niska” (pozornie tylko humorystyczna) została literaturą wysoką. Podział na niskie i wysokie zniknął. Kabaretu nie trzeba zamykać do szufladki z napisem „NISKIE”, aby oddzielić go od kultury elit. Istniejące pary komików, autorów skeczy, piosenek oraz teatryków (V+W, Suchý+Šlitr, Vávra+Šteindler oraz mnóstwo innych) można śmiało zaliczyć do czeskiej kultury wysokiej, tak samo jak Kabaret Starszych Panów do wysokiej kultury polskiej. Może dlatego w Czechach już nie ma kabaretu, ponieważ kabaret jest wszędzie...

Dziękuję wszystkim polskim koleżankom i kolegom, bez których pomocy nie byłbym w stanie przedstawić tego tekstu w obecnym kształcie.

⁷⁹ J. Patočka *Kim są Czesi?*, przeł. J. Baluch, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1997, s. 78-81.

⁸⁰ Choć Patočka na początku swojego esaju wymienia Szwejkę, później, pisząc o literaturze czeskiej, Haška pomija (tamże, s. 13 i s. 78-81).

⁸¹ Tamże, s. 17-21.

Przechadzki

Abstract

Štěpán Balík

University of South Bohemia (České-Budějovice)

The Tradition of Czech Humour and ‘Mystification’

Balík differentiates between mystification (creating a literary forgery) and ‘mystification’ (making a fool of somebody), in order to focus on the latter within the Czech artistic tradition. He describes phenomena in Czech culture since the late 19th century, discussing specific notions such as *recese* (a sort of happening) or *mašlů* (‘madlufoo’ – texts by madmen, lunatics and fools), and the Czech sense of humour (‘objectless humour’, quitted bottom-line, the poetics of embarrassment). Twentieth-century authors are described in chronological order, along with ‘mystifying’ groups who influenced future writers. The concluding section considers these phenomena with respect to Czech national identity as described by Jan Patočka, as well as in relation to elitist and popular Czech art, in which this sort of artistic output has had its peculiar place.

Noty o autorach

Maciej Adamski, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury IFP UW, zajmuje się metodologią badań literackich, historią literaturoznawstwa i genologią.

Štěpán Balík, dr, z wykształcenia bohemista i sławista (Uniwersytet Karola w Pradze), z zamiłowania polonofil, siatkarz oraz poeta. Był lektor języka czeskiego na UJ oraz założyciel i organizator Czeskiego Stołu w Krakowie (2004-2006). Obecnie pracuje w Instytucie Bohemistyki na uniwersytecie w Czeskich Budziejowicach, gdzie prowadzi zajęcia literaturoznawcze i językoznawcze. Publikował artykuły m.in. w czasopismach „Česká Literatura”, „Divadelní Revue”. Współpracował z zespołem teatralnym „Příšerné děti” („Straszne dzieci”).

Bogdan Balicki, doktorant, teoretyk literatury i komunikacji, konstruktywista. Współtwórca Koła Naukowego Teoretyków Literatury *obserwator/beobachter*. Redaktor teoretycznoliterackiej serii *Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora*. Obecnie w zespole przygotowującym tom *Radykalny konstruktywizm. Antologia*. Kontakt: bogdanbalicki@gmail.com

Marek Bernacki, dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Autor i współautor książek z zakresu literaturoznawstwa, współredaktor prac zbiorowych. Ostatnio wydał: „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza* (2005), *Szlakiem drewnianych świątyń na Podbeskidziu* (2009) oraz rozprawę habilitacyjną *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej* (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska) (2010). Wraz z Anną Węgrzyniak przygotowuje obecnie do druku pracę zbiorową *Poezja polska 1989-2009. Interpretacje*.

Jerzy Franczak, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Autor rozpraw *Rzecz o nierzeczywistości. „Młodości” Jean-Paul Sartre’a i „Ferdynurke” Witolda Gombrowicza* (2002) oraz *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007). Opublikował też kilka książek prozatorskich oraz eseistycznych. Strona internetowa: <http://franczak.wydawnictwoliterackie.pl>

Noty o autorach

Grzegorz Grochowski, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL PAN w Warszawie. Zajmuje się poetyką i analizą dyskursu. Autor książki *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (2000). Współautor *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2002). Tłumacz pracy zbiorowej *Dyskurs jako struktura i proces* pod red. T. van Dijka (2001). Członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich”.

Jacek Kopciński, dr hab., pracownik IBL PAN, profesor UKSW, gdzie kieruje Katedrą Badań nad Teatrem i Filmem. Literaturoznawca, krytyk literacki i teatralny, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”. W swoich pracach łączy zainteresowania współczesną poezją, dramatem i teatrem. Autor artykułów, monografii i podręcznika do nauki literatury współczesnej w liceum. Ostatnio opublikował *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008).

Erazm Kuźma, prof. zw., dr hab., założyciel i długoletni kierownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego, teoretyk literatury. Obecnie na emeryturze. Do jego najważniejszych prac należą: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce* (1976); *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku* (1980); *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury* (1994).

Grzegorz Marzec, dr, adiunkt w Pracowni Literatury Romantyzmu IBL PAN. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Twórczości” oraz w tomach zbiorowych. Niebawem ukaże się jego książka *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w bakecie*. Interesuje się teorią historiografii, koncepcjami ironii oraz językowymi i pozajęzykowymi sposobami instytucjonalizacji pamięci.

Jarosław Płuciennik, prof. dr hab., pracownik Katedry Teorii Literatury Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ. Autor wielu prac z zakresu literaturoznawstwa i kognitywistyki. Opublikował sześć książek, współredagował wiele tomów pokonferencyjnych, jest autorem i współautorem ponad sześćdziesięciu studiów w języku polskim i angielskim. Ostatnie jego publikacje to m.in. *Infinity in Language* (razem w Kennethem Holmqvistem, 2008), *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej* (2009). Redaktor naczelny międzynarodowego czasopisma naukowego „Zagadnienia Rodzajów Literackich / Problems of Literary Genres”. Kierownik Zespołu Badawczego Podmiotowość – Teoria – Literatura.

Magdalena Rembowska-Płuciennik, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, członkini Clare Hall College (Cambridge). Autorka książki *Poetyka i antropologie. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego* (2004). Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Ruchu Literackim”, w polsko- i angielskojęzycznych tomach zbiorowych. Jej ostat-

nie prace związane są przede wszystkim z narratologią kognitywną i kognitywnymi badaniami nad odbiorem literatury

Bartosz Ryż, dr, teoretyk literatury i komunikacji, konstruktywista. Współtwórca Międzyinstytutowego Koła Naukowego Teoretyków Literatury *obserwator/beobachter*. Redaktor teoretycznoliterackiej serii *Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora*. Obecnie w zespole przygotowującym tom *Radykalny konstruktywizm. Antologia*. Kontakt: bartekryz@gmail.com

Siegfried Johan Schmidt, ur. 1940 r., niemiecki filozof, teoretyk literatury i komunikacji. Studiował filozofię, germanistykę, lingwistykę, historię oraz historię sztuki. Tytuł doktora filozofii otrzymał w 1966 r. za pracę o problemie związku języka i myślenia od Locke’a do Wittgensteina. Związany zawodowo z uniwersytetami w Karlsruhe, Bielefeld, Siegen i Münster. Jest twórcą i współpracownikiem grupy badaczy NIKOL, wprowadzającej zasady nauk empirycznych do nauki o literaturze, a także założycielem i wieloletnim dyrektorem Instytutu Empirycznych Badań nad Literaturą i Mediami w Siegen (LUMIS). W latach 80. Schmidt opracował i nadał kształt koncepcji Empirycznej Nauki o Literaturze, która z czasem rozwinęła się w kompleksową teorię mediów, literatury i komunikacji. Jednocześnie pozostaje najaktywniejszym propagatorem radykalnego konstruktywizmu – nurtu, który do dziś ma bardzo istotny wpływ na rozwój nauk humanistycznych w Niemczech. W marcu 2004 roku otrzymał tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Klagensfurt. Najnowsze prace Schmidta skupiają się wokół koncepcji historii i dyskursów (*Geschichte und Diskurse*). Ostatnio opublikował *Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit. Prozessualität als Argumentationsstrategie* (2010).

Andrzej Skrendo, prof. US, historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki. Pracownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa. Zredagował m.in. tom *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia* (z Erazmem Kuźmą i Jerzym Madejskim, 2006). Autor książek *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji* (2002) oraz *Poezja modernizmu. Interpretacje* (2005).

Piotr Sobolczyk, dr, wykładowca studiów zaocznych UJ. Autor książki *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (2005) oraz około 50 rozpraw kulturoznawczych i 80 recenzji krytycznoliterackich. Tłumacz, poeta, prozaik. Stypendysta MEN (2003/2004), Fundacji Estreicherów (2005), Prezydenta m. Krakowa (2005), Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2008 i 2009). Jego rozprawa doktorska *Recepcja poezji i prozy Mirona Białoszewskiego* (2008) została nagrodzona II lokatą w konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepsze rozprawy z zakresu kulturoznawstwa.

Justyna Tabaszewska, magister filozofii oraz filologii polskiej, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ.

Noty o autorach

Autorka książki *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji* (2010) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Przeglądzie Kulturoznawczym”.

Steven Tötösy de Zepetnek urodził się w 1950 r. w Budapeszcie, wykształcenie średnie zdobył w Niemczech Zachodnich, Austrii i Szwajcarii. Od 1975 r. mieszka w Kanadzie. W latach 1984-2000 wykładał na Uniwersytecie Alberty, gdzie pełnił również funkcję zastępcy dyrektora Research Institute for Comparative Literature oraz wydawcy periodyku „Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée”. Od 2000 r. mieszka w Bostonie, gdzie uczy *communication studies* na Uniwersytecie Northeastern; pracuje także jako profesor *media and communication studies* na Uniwersytecie Wittenberdze (Niemcy) oraz jako profesor literatury na Uniwersytecie Narodowym Sun Yat-sen (Taiwan). Jego zainteresowania naukowe obejmują (porównawcze) studia kulturowe, *media and communication studies*, literaturę porównawczą, studia postkolonialne, studia o mniejszościach narodowych i diasporach, badania odbioru, bibliografię, edytorstwo, *new media publishing*, film, literaturę, kulturę i historię Europy, Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej i Kanady. Pełna lista jego publikacji oraz aktywności akademickich znajduje się na stronie <http://docs.lib.purdue.edu/clcweblibrary/totosycv>

Mark Turner jest obecnie profesorem kognitywistyki na Case Western Reserve University w Cleveland, Ohio, USA. Wcześniej był także profesorem anglistyki m.in. na University of Maryland. Kierownik-założyciel *Cognitive Science Network*. Współautor słynnej koncepcji amalgamatów konceptualnych (Gilles Fauconnier, Mark Turner *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, 2002). Jego pozostałe najważniejsze publikacje: *Cognitive Dimensions of Social Science* (2001), *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language* (1996), *Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science* (1991) oraz *Death is the Mother of Beauty* (1991). Współautor razem z Georgem Lakoffem *More than Cool Reason. a Field Guide to Poetic Metaphor* (1999). Redagował ostatnio *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity* (2006). Członek wielu towarzystw i instytutów badawczych w USA i w Europie, wykładał gościnnie m.in. w College de France.

Paweł Wolski, absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego i Università degli Studi di Genova, asystent w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury IPIK US, tłumacz i autor tekstów teoretyczno- i historycznoliterackich.

Cezary Zalewski, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury WP UJ. Autor książek *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej* (2005) oraz *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej* (2010). Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i „Tekstach Drugich”.

Agata Zawiszewska, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku IPiK US. Interesuje się międzywojenną prasą społeczno-kulturalną oraz literaturą kobiecą. Autorka książek: *Recepcja literatury rosyjskiej na łamach „Wiadomości Literackich” (1924-1939)* (2005) oraz *Zachód w oczach liberalów. Obraz literatury niemieckiej, francuskiej i angielskiej na łamach „Wiadomości Literackich” (1924-1939)* (2006). W druku monografia *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej* (2010).