

KRZYSZTOF GAJEWSKI

Teorie krytyczne xx wieku

Od formalizmu do posthumanistyki



Pomyśl o narzędziach w skrzynce
z narzędziami: jest tam młotek, są obcęgi,
piła, śrubokręt, calówka, garnek do kleju, klej,
gwoździe i śruby. – Jak różne są funkcje tych
przedmiotów, tak różne są też funkcje wyrazów.

LUDWIK WITTGENSTEIN

Krzysztof Gajewski
Teorie krytyczne xx wieku
Od formalizmu
do posthumanistyki

KRZYSZTOF GAJEWSKI

Teorie krytyczne xx wieku

Od formalizmu
do posthumanistyki



Komitet
Nauk o Literaturze

Instytut Badań Literackich PAN
Warszawa 2025

Recenzje: prof. dr hab. Anna Nasiłowska
prof. dr hab. Ryszard Nycz

Redaktor prowadzący: Krzysztof Smólski
Redakcja wydawnicza: Wioleta Grządkowska-Nita
Korekta: Tomasz Ostromęcki
Redakcja techniczna i indeks: Krzysztof Smólski

Projekt okładki, skład i łamanie: Marcin Kiedio / kiedio.pl

Cytat na skrzydełku: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*,
przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 13.

Publikacja dofinansowana przez Polską Akademię Nauk
w ramach programu „Otwarta Nauka PAN”.

© for the text by Krzysztof Gajewski 2025

© for this edition by Komitet Nauk o Literaturze PAN
& Instytut Badań Literackich PAN

ISBN (IBL): 978-83-67957-94-6

ISBN (PAN): 978-83-68418-09-5

Druk: Bookpress.eu, Olsztyn

Studentkom i studentom UKSW

Spis treści

Wstęp 13

1 Formalizm rosyjski 17

Kontekst historyczny 17

Historyczne początki ruchu formalistycznego 23

Poglądy teoretyczne 24

Schyłek i rozpad 32

Znaczenie i wpływ 33

Bibliografia 34

2 Strukturalizm 35

Językoznawstwo pozytywistyczne.

Młodogramatycy 35

Prekursorzy strukturalizmu 36

Szkoły strukturalistyczne 41

Bibliografia 62

3	Semiotyka	65
	Semiotyka logiczno-filozoficzna	66
	Semiologia lingwistyczno-strukturalistyczna	72
	Semiotyka w naukach o kulturze	74
	Semiologia francuska: Roland Barthes	77
	Bibliografia	81
4	Psychoanaliza	83
	Sigmund Freud	83
	Carl Gustav Jung	90
	Krytyka archetypowa	95
	Bibliografia	102
5	Fenomenologia	103
	Fenomenologia Edmunda Husserla	103
	Roman Ingarden	109
	Bibliografia	122
6	Hermeneutyka	123
	Starożytność	123
	Nowożytność	128
	Współczesność	132
	Bibliografia	139
7	Dialogizm Bachtina	141
	Dialogowość i słowo dwugłosowe	142
	Gatunki mowy	146
	Teoria karnawalizacji	147
	Chronotop	149
	Bibliografia	157

8	Intertekstualność	159
	Julia Kristeva: tekst jest intertekstualnością	159
	Podstawowe pojęcia i metafory	163
	Odmiany intertekstualności	168
	Mowa pozornie zależna	170
	Intertekstualne figury i gatunki	173
	Bibliografia	177
9	Pragmatyzm	179
	Główne tezy	182
	Główni przedstawiciele	183
	Bibliografia	194
10	Dekonstrukcjonizm	195
	Jacques Derrida	196
	Roland Barthes	203
	Michel Foucault	205
	Paul de Man	207
	Bibliografia	210
11	Teoria gender/queer	211
	Dzieje feminizmu	212
	Podstawowe terminy teorii płci kulturowej	217
	Teoria queer	222
	Bibliografia	226

12	Krytyka postkolonialna	227
	Główne pojęcia	230
	Postkolonialne rewizje kanonu	233
	Wybrani przedstawiciele	235
	Zwrot ludowy	241
	Bibliografia	242
13	Teoria mediów	243
	Platon jako teoretyk mediów	245
	Teoria oralności i styl formularny	248
	Marshall McLuhan	251
	Walter Jackson Ong i psychodynamika oralności	255
	Bibliografia	258
14	Posthumanistyka	259
	Kwestie terminologiczne	262
	Geneza, konteksty, pojęcia	264
	Mit cyborga (Haraway)	266
	Ludzkie i zwierzęce (Agamben)	269
	Podmiotowość przedmiotu (Latour)	271
	Bibliografia	274
	 Bibliografia ogólna	 275
	Indeks pojęć i nurtów badawczych	277
	Indeks osób	285

Do jasnych dążąc głębin – nie mógł trafić w sedno,
śledź pewien obdarzony naturą wybredną.
Dokądkolwiek wędrował, wszędzie nadaremno:
tu jasno, ale płytko – tam głębia, lecz ciemno.

TADEUSZ KOTARBIŃSKI

Wstęp

Książka ta powstała jako zapis wykładów, które prowadziłem na kierunku kulturoznawstwo na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w latach 2012–2019. Obejmuje ona tematykę współczesnej metodologii nauk o literaturze i o kulturze w ujęciu historyczno-tematycznym. Za początek współczesności przyjmuję przełom antypozytywistyczny i krytykę genetyzmu przez formalistów. Ostatnim krzykiem metodologicznej mody jest posthumanistyka, która zamyka całość.

Zawarte w książce koncepcje i teorie pozwolą na lepsze zrozumienie zjawisk z zakresu kultury współczesnej i dawnej. Ich znajomość ułatwi samodzielną analizę i interpretację nie tylko dzieł literackich i tekstów językowych, ale także filmów, obrazów i widowisk niekoniecznie o charakterze artystycznym.

Zamierzeniem moim było maksymalne zawężenie tematyki i zagęszczenie treści. Każdy wykład-rozdział to pigułka wiedzy na temat danej metodologii czy nurtu badawczego. Starałem się skomplikowane koncepcje przedstawiać językiem prostym i zrozumiałym, choć trudno uniknąć wówczas niekiedy nadmiernych uproszczeń, co zauważył niegdyś i poetycko ujął Tadeusz Kotarbiński. Swoje rozważania opieram przede wszystkim

na tekstach źródłowych, które omawiam w poszczególnych rozdziałach. Na końcu każdego z rozdziałów znajduje się bibliografia z omawianymi tekstami.

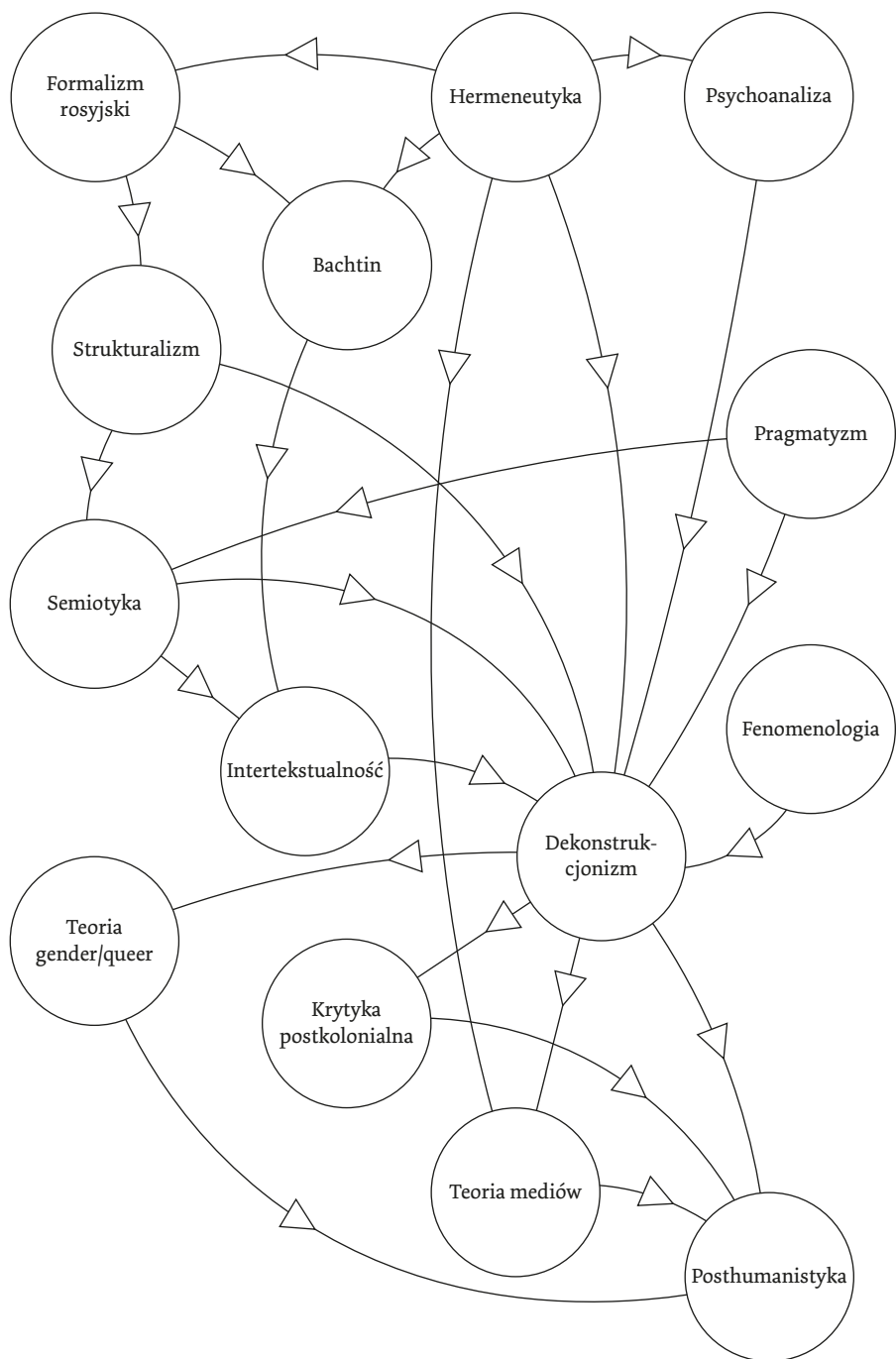
W prezentowanym cyklu wykładów można wyróżnić trzy bloki. W pierwszym znalazły się teorie o znaczeniu fundamentalnym dla współczesnych nauk o kulturze, które weszły do ścisłego kanonu studiów nad literaturą i kulturą (formalizm, strukturalizm, semiotyka, psychoanaliza, fenomenologia, hermeneutyka, dialogizm Bachtina).

W bloku drugim – te teorie, które doczekały się już podręcznikowej kanonizacji, ale których słowniki nadal się kształtują w badawczej praktyce (intertekstualność, pragmatyzm, dekonstrukcjonizm).

Blok trzeci zaś wypełniony jest propozycjami nowymi, których słowniki powstają na naszych oczach. Obejmuje on teorie najnowsze, których próżno szukać w podręcznikach akademickich publikowanych jeszcze kilka lat temu (teoria gender i queer, teoria postkolonialna, teoria mediów, posthumanistyka).

Na stronie obok znajduje się graf skierowany obrazujący w sposób maksymalnie uproszczony wpływy między poszczególnymi teoriami. Rysunek został zainspirowany filozoficznymi diagramami Witolda Gombrowicza z jego *Kursu filozofii w sześć godzin i kwadrans* (1998). Graf ów obrazuje z kolei, że materiał wykładów rozpada się na dwa zupełnie odrębne bloki, połączone jedynym tylko wierzchołkiem dekonstrukcjonizmu, który ujawnia w ten sposób swoje wyjątkowe znaczenie w pejzażu nauk o literaturze i kulturze xx w.

Ambicją niniejszej książki jest kontynuacja tradycji podręcznikowej wyznaczonej przez następujące autorki i autorów oraz ich dzieła: Zofia Mitosek – *Teorie badań literackich* (1983), Stefania Skwarczyńska – *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu od połowy xx w.* (1984), Anna Burzyńska i Michał P. Markowski – *Teorie literatury xx wieku* (2009). Zrezygnowałem jednak z przypisów oraz starałem się używać języka potocznego, tak aby trafić do każdej osoby zainteresowanej tematem. Omawiane



zagadnienia przedstawiane są w sposób maksymalnie skrótowy, zagęszczony i esencjalny. Niniejsza książka ma charakter „bardzo krótkiego wprowadzenia”. Mam nadzieję, że będzie stanowić nie tylko substytut lektury, ale również zachętę do lektury i wprowadzenie do niej.

Zawartość poniższych wykładów kształtowała się przy aktywnym współuczestnictwie studentek i studentów UKSW, za co chciałbym niniejszym gorąco podziękować. To im dedykuję niniejszy podręcznik.

Najserdeczniejsze podziękowania należą się moim pierwszym Nauczycielkom metodologii badań literackich: Pani Profesor Elżbiecie Sarnowskiej-Temeriusz, Pani Profesor Zofii Mitosek oraz Pani Profesor Danucie Ulickiej. W trakcie studiów na Uniwersytecie Warszawskim na Wydziale Polonistyki oraz na Wydziale Filozofii i Socjologii miałem szczęście spotkać wielu wybitnych nauczycieli, zbyt wielu, aby ich tu wymienić, ale to właśnie Im zawdzięczam wiedzę, którą próbuję przekazać dalej w tej książce. Oczywiście odpowiedzialność za wszelkie usterki, przeinaczenia i błędy spada na piszącego te słowa. Olbrzymie podziękowania należą się Śp. Panu Profesorowi Michałowi Głowińskiemu oraz Panu Doktorowi Grzegorzowi Wołowcowi, którzy w początkach mojej pracy naukowej byli moimi przewodnikami po Instytucie Badań Literackich i po nauce o literaturze. Panu Profesorowi Ryszardowi Nyczowi pragnę przekazać wyrazy ogromnej wdzięczności za podjęcie się trudu wykonania recenzji i za tytuł książki. Pani Wiolecie Grządkowskiej-Nicie dziękuję pięknie za redakcję książki. Zespołowi Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN, z Panem Krzysztofem Smólskim na czele, składam gorące podziękowania za przyjęcie książki do druku i sprawne przeprowadzenie jej przez proces wydawniczy. Dziękuję Panu Profesorowi Tomaszowi Chachulskiemu za przemiłą, wieloletnią współpracę na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, bez której książka ta nigdy by nie powstała.

Krzysztof Gajewski

1

Formalizm rosyjski

Nazwa „formalizm” miała początkowo nacechowanie pejoratywne. W latach 30. w Związku Radzieckim zarzuty o formalizm kierowane były przeciwko artystom, którzy w swej sztuce porzucali doktrynę socrealistyczną na rzecz poszukiwań formalnych. Należeli do nich futuryści, a przy okazji dostało się również badaczom literatury inspirowanym się poetycką działalnością futurystów. W ten sposób nazwę swą uzyskała ROSYJSKA SZKOŁA FORMALNA. Formalizm w tym rozumieniu to ucieczka od treści, lekceważenie społecznej roli literatury, eskapizm i kwietyzm.

Formalizm należy odróżnić od formizmu, awangardowego kierunku w sztuce polskiej czasów międzywojennych, inspirowanego ekspresjonizmem, kubizmem i futuryzmem, do którego należał Stanisław Ignacy Witkiewicz.

KONTEKST HISTORYCZNY

1.1

Rosyjska szkoła formalna należy do ruchu intelektualnego, który nastąpił po pozytywizmie i rozprawił się z nim, a który nazywany bywa PRZEŁOMEM ANTYPÓZYTYWISTYCZNYM.

Pozytywistyczny genetyzm był paradygmatem myślowym, który leżał u podstaw intelektualnej rewolucji końca XIX w. Najbardziej wpływowym nurtem intelektualnym i społecznym stał się wówczas pozytywizm. To właśnie w pozytywizmie powstała nauka taka, jaką znamy dziś, narodziła się naukowa nowoczesność. August Comte (1798–1857), twórca filozofii pozytywistycznej, zaproponował systematykę wszelkich nauk, od najbardziej abstrakcyjnej, matematyki, poprzez astronomię, fizykę, chemię, biologię, aż do postulowanej przezeń socjologii, jako nauki o społeczeństwie, która została zaprojektowana jako konsekwencja zaproponowanego przez Comte’a teoretycznego schematu. W schemacie tym zabrakło jednak osobnego miejsca dla nauk humanistycznych. Comte jako pozytywista uważał, że wszystkie nauki łączy zasadnicza jedność metody polegającej na odrzuceniu metafizyki i formułowaniu twierdzeń o faktach empirycznych. Tak konstruowana nauka ma na celu służyć ludzkości jako skuteczna broń w walce o byt. Paradygmat pozytywistyczny zdominowany był przez myślenie genetyczne i ewolucjonistyczne. Comte uważał pozytywizm za trzeci etap rozwoju ludzkiej cywilizacji, po fazie teologicznej i metafizycznej.

Pozytywistyczna nauka o literaturze ujmuje przemiany kulturowe wedle wzorca genetycznego. Docieka genezy badanych zjawisk, dając różne odpowiedzi w zależności od obranej metodologii: ewolucjonizmu, marksizmu, psychologizmu, biografizmu, psychoanalizy, badań filologicznych czy komparatystycznych.

EWOLUCJONIZM BIOLOGICZNY będzie postrzegał wszelkie zjawiska kulturowe jako odpowiedzi na potrzeby gatunku warunkujące jego biologiczne przetrwanie.

MARKSIZM efekty działalności literackiej tłumaczyć będzie w kategoriach walki klas i uzna literaturę za element ideologicznej i duchowej nadbudowy nad ekonomiczną, materialną bazą życia społecznego.

PSYCHOLOGIZM czytać będzie utwór literacki przez pryzmat indywidualnej psychiki, zafascynowany jej jednostkowością

i niepowtarzalnością. W ten nurt wpisują się dwa podejścia badawcze: po pierwsze, BIOGRAFIZM, czyli taka metoda badania twórców kultury, która stara się wytłumaczyć formę dzieła sztuki poprzez koleje życiowe twórcy i jego indywidualne cechy osobowościowe, oraz po drugie, PSYCHOANALIZA, która uznaje utwór artystyczny za efekt sublimacji niespełnionych pragnień, nie do końca uświadamianych i ukrytych nawet przed samym twórcą, przenikających głęboko symboliczną tkankę dzieła i dających się wykryć przy użyciu metodologii psychologii głębi.

Pozytywistyczna analiza tekstologiczna i FILOLOGIA podniosły standardy edytorskiej ścisłości do stopnia do tamtej pory nieznanego. Jednocześnie powstawały pierwsze zbiorcze edycje krytyczne pism klasycznych autorów starożytności i średniowiecza, jak choćby monumentalne dzieło Jacques'a Paula Migne'a *Patrologiae cursus completus* (1844–1858). Składa się na nią *Patrologia Latina* (221 tomów) oraz *Patrologia Graeca* (85 tomów), które po dziś stanowią najważniejsze wydanie pism Ojców Kościoła.

Dociekania genezy poszczególnych wątków literackich doprowadziły do rozwoju KOMPARATYSTYKI. Metoda porównawcza szybko stała się badawczym wytrychem i przerodziła w manię doszukiwania się literackich filiacji za wszelką cenę, przez co zyskała szyderczy przydomek „wptywologii” i stała się synonimem wiedzy nudnej i bezużytecznej, przyczynkarstwa, zbioru sądów prawdziwych, ale mało istotnych.

Gdy siły żywotne paradygmatu pozytywistycznego poczęły się wyczerpywać, nastąpił zwrot intelektualny, który nazwano przełomem antypozytywistycznym.

Przełom antypozytywistyczny

1.1.1

Ataki na doktrynę pozytywizmu napierały z wielu stron. Skoncentrujemy się na czterech nurtach przełomu antypozytywistycznego.

Po pierwsze, odrzucono tezę o zasadniczej jedności wszystkich nauk. Filozofowie tacy jak Wilhelm Dilthey (1833–1911), Wilhelm Windelband (1848–1915) oraz Heinrich Rickert (1863–1936) kładli nacisk na rozgraniczenie nauk humanistycznych (niem. *Geisteswissenschaften*, dosł. nauk o duchu) od nauk przyrodniczych (niem. *Naturwissenschaften*, nauk o przyrodzie). Poprzez uczynienie z HERMENEUTYKI metody filozoficznej starali się określić, na czym polega specyfika humanistyki, i ugruntować jej autonomię. Jako że badania literatury i kultury wymykały się pozytywistycznej klasyfikacji nauk zaproponowanej przez Comte’a, dowodzili oni, że humanistyka jako nauka różni się od nauk przyrodniczych dwójako: ze względu na przedmiot badań oraz metodę.

Drugą ważną koncepcją, która pozwoliła podważyć podstawy paradygmatu pozytywistycznego, była krytyka psychologizmu zaproponowana przez Edmunda Husserla (1859–1938). W swych koncepcjach FENOMENOLOGICZNYCH proponuje on reformę filozofii, która pozwoli jej uzyskać ścisłość porównywalną z precyzją nauk przyrodniczych i stać się podstawą wszelkiej wiedzy pewnej.

Kolejnym ważnym elementem przełomu antypozytywistycznego były idee językoznawcze Ferdinanda de Saussure’a (1857–1913) zebrane w publikacji *Kurs językoznawstwa ogólnego* (1916). Szwajcarski uczony przedstawia tam koncepcję języka jako systemu. Nie interesuje go geneza poszczególnych elementów języka, ale sposób, w jaki tworzą one koherentny system. Pomysły de Saussure’a przyczyniły się do powstania STRUKTURALIZMU.

Olbrzymią rolę odegrała lingwistyka funkcjonalna Jana Niecisława Baudouina de Courtenay (1845–1929) i Mikołaja Krużewskiego (1851–1887). U jej podstaw leżała FONOLOGIA, której podstawowe, rewolucyjne założenie głosiło, że fundamentalnymi elementami języka są nie głoski, które można usłyszeć, ale fonemy, będące tworam abstrakcyjnymi – wiązkami fonologicznych cech dystynktywnych. Fonem nie może zostać

zdefiniowany w oderwaniu od systemu, a jedynie poprzez opozycje binarne w stosunku do innych elementów systemu.

Formalizm rosyjski powstawał pod wpływem przedstawionych wyżej koncepcji lub paralelnie do nich. Propozycje teoretyczne wysuwane przez Romana Jakobsona (1896–1982), Wiktora Szklowskiego (1893–1984), Borisa Eichenbauma (1886–1959) i Jurija Tynianowa (1894–1943) wpisywały się w intelektualny klimat epoki, współtworzony przez wymienione wyżej nurty myślowe. Formaliści odrzucali dociekania genezy zjawisk literackich, koncentrując się na tym, co dla literatury specyficzne, co konstituuje jej istotę – na LITERACKOŚCI.

Opozycja wobec symbolizmu i krytyki impresjonistycznej

1.1.2

Propozycje metodologiczne rosyjskich formalistów szły naprzeciw teoretycznym założeniom symbolizmu, jednego z nurtów dominujących w ówczesnej, modernistycznej poezji. SYMBOLIZM na niwie literatury rosyjskiej reprezentowany był przez takich twórców jak Walerij Briusow (1873–1924), Andriej Bieły (1880–1934) i Aleksandr Błok (1880–1921). Zdaniem Ołeksandra Potiebnia (1835–1891), teoretyka symbolizmu, ukraińskiego badacza należącego do pokolenia nauczycieli i mistrzów rosyjskich formalistów, sztuka oparta jest na obrazach: „Bez obrazu nie ma sztuki, a zwłaszcza poezji”. Celem utworu poetyckiego jest stworzenie obrazu, który będzie stanowił wizualizację symbolu mieniącego się znaczeniami, dającego się odczytywać na wiele różnych sposobów. Symbolizm stanowi w tym punkcie nawiązanie do starożytnej idei poezji jako obrazu (*ut pictura poesis*), postulowanej przez Horacego w *Liście do Pizonów*, jednej z największej poetyk starożytności, obok *Poetyki* Arystotelesa.

Dla formalistów obraz poetycki nie miał większego znaczenia. Szklowski zauważał, że obrazy nie są unikalne ani specyficzne

dla poezji. Te same obrazy pojawiają się w różnych utworach literackich i w dziełach innych sztuk. Tym zaś, co dla poezji specyficzne, jest język, jakim się ona posługuje, a przede wszystkim – sposób użycia tego języka. Na gruncie symbolizmu celem sztuki była próba wyrażenia poetyckimi środkami idei abstrakcyjnych. Dla formalistów zaś CELEM SZTUKI JEST ODKRYWANIE NOWYCH SPOSOBÓW ARTYSTYCZNEGO UŻYCIA JĘZYKA.

Formaliści odrzucają metody KRYTYKI IMPRESJONISTYCZNEJ. Ten sposób uprawiania krytyki literackiej polegał na formułowaniu sądów luźno zainspirowanych danym dziełem, opisywaniu wrażenia, jakie wywiera ono na krytyku, bez próby formułowania sądów obiektywnych. Impresjonista opisuje raczej swe odczucia w konfrontacji z dziełem literackim aniżeli samo dzieło. Krytyka tego rodzaju daleka była od ideału naukowej analizy, jaki przyświecał formalistom rosyjskim. O ile zwolennicy krytyki impresjonistycznej pragnęli, aby rygory uprawiania nauki o literaturze na uniwersytecie rozluźniły się i aby przypominała ona krytykę literacką, o tyle formaliści dążyli do tego, aby prasowa krytyka literacka starała się sprostać wymogom ścisłości naukowej.

Z większą sympatią spoglądali formaliści w stronę rodzącego się futuryzmu. Proponowany przez niego wzorzec estetyczny znakomicie wpisywał się w ich teoretyczne koncepty. Futuryści fascynowali się pozbawionymi sensu wypowiedziami językowymi, takimi jak glosolalia, echolalia czy dziecięce rymowanki. Uboga treść tego rodzaju wypowiedzi sprawia, że siłę wyrazu opiera ona wyłącznie na sferze akustycznej. Filippo Marinetti (1876–1944), lider futurystów włoskich, głosił bliskie formalistom hasło „słów na wolności” (*parole in libertà*). Oznaczało ono emancypację pojedynczych słów od funkcji, jaką pełnią w strukturze zdaniowej, i idące za tym rozluźnienie rygorów składni.

Jednym z kluczowych konceptów futuryzmu rosyjskiego, reprezentowanego przez Władimira Majakowskiego (1893–1930), był JĘZYK POZAROZUMOWY (*zaumnyj jazyk*), czyli mowa na wolności, w pełni zwolniona z praktycznych funkcji, pozbawiona zewnętrznych zastosowań i wyzwolona z wszelkich zasad. Futurystyczna koncepcja języka pozarozumowego wpłynęła na ukształtowanie się formalistycznej idei języka poetyckiego.

HISTORYCZNE POCZĄTKI RUCHU FORMALISTYCZNEGO

1.2

Za manifest formalizmu można uznać opublikowany przez Wiktora Szklowskiego artykuł *Wskrzeszenie słowa* (1914). Wskutek używania w mowie potocznej słowa umarły, bo zostały zdegradowane do roli poręcznych narzędzi praktycznego porozumiewania się. Samych słów nie widzimy już, a jedynie je rozpoznajemy, podobnie jak nie kontemplujemy i nie przeżywamy istnienia przedmiotów w świecie, a jedynie je klasyfikujemy i użytkujemy. Poprzez wskrzeszenie słowa futurizm odnawia nasze widzenie świata i przywraca człowiekowi świat przeżywany.

W roku 1915 w Moskwie powstaje Moskiewskie Koło Lingwistyczne, w którym aktywnie działa Roman Jakobson, w przyszłości jeden z najwybitniejszych językoznawców XX w. Oprócz niego głównymi działaczami koła są Nikołaj Trubieckoj (1890–1938), językoznawca, jeden z pionierów fonologii, Boris Tomaszewski (1890–1957), autor pierwszego bodaj podręcznika do teorii literatury, oraz Piotr Bogatyriow (1893–1971), badacz folkloru i kultury ludowej.

Rok później w Petersburgu zostaje założone Towarzystwo do Badań nad Językiem Poetyckim (*OPOJAZ, Obszczestwo izucziejnija POeticzieskowo JAzyka*). Należą do niego Wiktor Szklowski, literaturoznawca, pisarz, filmoznawca i scenarzysta filmowy, Boris Eichenbaum, badacz prozy, oraz Jurij Tynianow, teoretyk procesu historycznoliterackiego.

1.3

POGLĄDY TEORETYCZNE

1.3.1

Autonomia tworzywa sztuki

Postulaty, jakie formalisci wysuwali wobec poezji, były nieodległe od haseł ówczesnych awangard malarskich. Jedną z nich był suprematyzm Kazimierza Malewicza (1879–1935). Malewicz ogłosił supremację nowej sztuki nad dawną i czystej malarskiej formy nad treścią, która za jej pomocą może być przekazana. Jego *Czarny kwadrat na białym tle* (1915) przedstawiał podstawową jednostkę formy wizualnej, atom plastycznej materii, formem malarskiego języka.

Podobnie formalisci deklarowali niepodległość i autonomię tworzywa sztuki. Plamy barwne i linie, dźwięki i słowa miały od-tąd stanowić nie tylko formę, ale też treść i temat dzieła sztuki. Formalistyczna awangarda pragnęła sztukę wyzwolić właśnie z podporządkowania tematowi, uwolnić ją od zewnętrznych zobowiązań. Zdaniem formalistów ważne jest nie „co”, lecz „jak”. Nieważne, jaki przedmiot dzieło sztuki przedstawia. Istotne, po jakie środki sięga, w jaki sposób reprezentacja się dokonuje. Można mówić o antymimetyzmie formalistów, przynajmniej w początkowym, „heroicznym” okresie rozwoju doktryny. Dźwięk w poezji i plama w malarstwie miały wyzwolić się z tradycyjnie pełnionej funkcji przekazywania treści i zacząć pracować „na własne konto”. Znak słowny nie miał dłużej odsyłać do swego znaczenia, ale skupiać uwagę osoby czytającej lub słuchającej na samym sobie, na swej warstwie akustycznej – lub wizualnej, jak w przypadku graficznej poezji futurystów.

1.3.2

Emancypacja nauki o literaturze

Wraz z nabywaniem autonomii przez sztukę nastąpić miała emancypacja nauki o literaturze i nakreślenie jej wyraźnych

granic. Pozytywistyczna metodologia badań literackich, ufundowana na paradygmacie ewolucjonizmu, interesowała się przede wszystkim genetycznymi uwarunkowaniami twórczości literackiej. Mogły one dotyczyć warstwy myślowej dzieła, treści publicystycznych czy dydaktycznych w nim zawartych lub realiów historycznych. To wszystko jednak zdaniem formalistów nie miało nic wspólnego z wiedzą o literaturze. Badający literaturę, pisał Jakobson w artykule *Nowiejszaja russkaja poezija* (1921), zachowywali się dotąd jak policja, która wkracza do mieszkania z zamiarem aresztowania pewnej osoby, ale zamiast niej zatrzymuje wszystkich, którzy przypadkowo znaleźli się w owym mieszkaniu lub jego pobliżu. Właśnie tak badano literaturę przy pomocy metod psychologii, socjologii, politologii, filozofii, gdy tymczasem zapomniano o tym, co jest istotą dzieła literackiego. Jakobson przekonywał, że jedynym przedmiotem nauki o literaturze może być LITERACKOŚĆ, czyli to, co stanowi o specyfice literatury – jej forma, która różni ją od wszystkiego, co literaturą nie jest. Język poetycki sytuuje się w ostrej opozycji do języka potocznego. Używany na co dzień język praktyczny nastawiony jest na komunikację – jest narzędziem porozumiewania się. JĘZYK POETYCKI zaś nie służy do przekazywania informacji, ale do podziwiania – skupia uwagę osoby czytającej na sobie samym jako na przedmiocie artystycznym. Jego forma nie jest przezroczysta, jak w przypadku języka praktycznego, ale wyraźnie odczuwalna, i to ona przyciągać ma uwagę odbiorcy.

We wczesnym, radykalnym etapie rozwoju doktryny formalistów traktowali język poetycki jako język *par excellence* i posuwali się do użycia językoznawczych metod dialektologii. Ma to uzasadnienie o tyle, że faktycznie niekiedy język, którym posługuje się literatura, odbiega od języka potocznego już w warstwie gramatycznej i leksykalnej. Taki przypadek zachodzi we francuszczyźnie, gdzie np. czas przeszły prosty (*Passé simple*) nie jest używany obecnie w języku mówionym i jest zastrzeżony dla narracji literackiej. W polszczyźnie podobną rolę słówka typu

„mym” czy „twym”, zamiast „moim” i „twoim”, których użycie nieomylnie, a niekiedy ostentacyjnie wskazuje na poetycki charakter komunikatu.

1.3.3

Udziwnienie: sztuka jako chwyt

Istotą sztuki jest sposób ukształtowania treści, a więc wszystko to, co należy tradycyjnie do stylu czy formy. Przedmiot artystyczny jest nastawiony na wyrażanie, koncentruje uwagę odbiorcy na procesie ekspresji, możliwie ignorując wyrażane treści. W jaki sposób to czyni? Wiktor Szklowski w artykule *Sztuka jako chwyt* (1917) głosi pogląd, że istotą literackości i sztuki w ogóle jest CHWYT UDZIWNIEŃIA (*prijom ostranienija*).

Aby wyjaśnić pojęcie udziwnienia, odwołuje się do pozytywistycznej zasady ekonomii sił. Na gruncie tej zasady wszelkie procesy życiowe wykonywane być winny możliwie minimalnym nakładem energii. Przedmioty, które napotykamy w życiu codziennym, postrzegamy tylko w ograniczonym stopniu – rozpoznajmy je raczej, aniżeli widzimy. Ujawnia się przed nami jedynie ich aspekt funkcjonalny, zostają one zredukowane do pełnionej przez nie roli. „Automatyzacja zjada rzeczy”, stwierdza Szklowski.

Remedium na tę sytuację ma dostarczyć sztuka operująca chwytem udziwnienia. Jego zastosowanie prowadzi do powstania formy utrudnionej i wyraźnie odczuwalnej w procesie postrzegania. Percepcja takiej formy przebiega wolniej niż łatwej, znanej nam doskonale i przez to niewidzialnej formy komunikatu w języku praktycznym. Udziwnienie, zwane również uniezwykleniem lub defamiliaryzacją, ma na celu wyzwoić ludzkie postrzeganie z automatyzmu przyzwyczajenia. Tak pojęta sztuka ma sprawić, by odbiorca nie tyle rozpoznał przedmiot, ile faktycznie go zobaczył, ujrzał jakby po raz pierwszy na nowo. Udziwnienie ma ponownie „kamień uczynić kamiennym”.

Jako przykład użycia defamiliaryzacji podaje rosyjski myśliciel opowiadanie Lwa Tołstoja pt. *Bystronogi*. Narratorem opowiadania jest koń. Dzięki temu chwytowi autor może przedstawiać ludzkie społeczeństwo i jego instytucje tak, jakby były widziane po raz pierwszy. Taki zewnętrzny punkt widzenia pozwala w sposób zdystansowany i obiektywny ujrzeć przedmioty i zjawiska na pozór dobrze znane, i dzięki temu naświetlić absurdy, jakie w sobie kryją.

Podobną taktykę literacką stosuje Jonathan Swift, wprowadzając narratora-olbrzymia w kraju liliputów i lilipuciego „opowiadacza” odwiedzającego kraj olbrzymów. Jeszcze innym przykładem zastosowania chwytu udziwnienia jest opis spektaklu operowego w *Wojnie i pokoju* Lwa Tołstoja:

Na środku sceny były równe deski, z obydwóch stron stały malowane tektury wyobrażające drzewa, z tyłu było płótno rozciągnięte na deskach. W środku sceny siedziały panny w czerwonych stanikach i białych spódnicach. Jedna, bardzo tęga, w białej jedwabnej sukni, siedziała osobno na niskiej ławeczce, za którą był przyklejony zielony karton. Wszystkie coś śpiewały. Kiedy skończyły, panna w bieli zbliżyła się do budki suflera, a do panny podszedł mężczyzna w jedwabnych spodniach, opiętych na grubych nogach, z piórkiem i sztyletem i zaczął śpiewać i rozkładać ręce.

Mężczyzna w obcisłych spodniach zaśpiewał sam, potem śpiewała ona. Potem oboje zamilkli, zagrała muzyka, mężczyzna jął przebierać palcami po ręce panny w białej sukni, widocznie czekał na takt, żeby zacząć swą partię razem z nią. Zaśpiewali oboje, wszyscy w teatrze jęli klaskać i krzyczeć, a mężczyzna i kobieta na scenie, którzy przedstawiali zakonchanych, jęli kłaniać się wśród uśmiechów i rozkładania rąk. (Tołstoj, 2000: 489)

Czytając tego typu prozę, czytelnik koncentruje swą uwagę na stronie formalnej dzieła sztuki. Używając metafory komputerowej, można powiedzieć, że widzi piksele, a nie widzi obrazu,

w który mają się one układać. Tak właśnie dzieje się z Nataszą, której oczami czytelnik *Wojny i pokoju* ogląda operę:

Po przyjeździe ze wsi i w tym poważnym nastroju, w jakim się Natasza znajdowała, wszystko to było dla niej niezwykle i zadziwiające. Nie mogła śledzić przebiegu opery, nie mogła nawet słuchać muzyki: widziała tylko malowane tektury, dziwnie wystrojonych mężczyzn i kobiety, poruszających się dziwacznie w jaskrawym świetle, rozmawiających i śpiewających: wiedziała, co to wszystko miało wyobrażać, ale było to tak wymizdrzone, fałszywe i nienaturalne, że ogarniał ją wstyd za aktorów i chciało jej się śmiać. (Tolstoj, 2000: 489)

I tak właśnie, na przekór oczekiwaniom, wedle formalistów, powinna wyglądać percepcja dzieła sztuki. Powinno jawić się ono jako „niezwykłe i zadziwiające”, nie treść powinna wszakże przykuwać uwagę, ale sposób wyrażenia treści.

Chwyt udziwnienia lansowany przez formalistów wydaje się strategią podobną do techniki aktorskiej zaproponowanej przez Bertolda Brechta (1898–1956), a prowadzącej do wywołania u widza „efektu obcości” (*Verfremdungseffekt*). U Brechta technika owa polega na ostentacyjnym niszczeniu iluzji rzeczywistości przedstawianej.

Podsumujmy: w przekonaniu formalistów poezja posługuje się mową utrudnioną. Z punktu widzenia reguł poprawności mowy praktycznej język poetycki może zawierać błędy językowe, gdyż łamie reguły komunikacji potocznej. Dzieje się to poprzez zastosowanie chwytu uniezwyklenia, co ma uczynić formę literacką odczuwalną, a przez to doprowadzić do odnowienia widzenia świata przez odbiorcę.

Mogłoby się wydawać, że problemy historii literatury leżą poza obszarem zainteresowań formalistów rosyjskich. Odrzucają

oni bowiem pozytywistyczne pytanie o genezę utworu literackiego i jego poszczególnych elementów oraz o historyczne uwarunkowania literatury. Deklarują skoncentrowanie się na uniwersalnej, ponadczasowej specyfice literatury: na literackości i używanych przez pisarzy chwytach.

A jednak w późniejszym okresie rozwoju doktryny formaliści zajęli się również historią literatury. Jurij Tynianow w rozprawie *Fakt literacki (O literaturnom faktie, 1924)* opisuje dynamikę procesu historycznoliterackiego. Fakt literacki wykracza poza aktualną definicję literatury i doprowadza do jej negocjacji. Bywa, iż zjawiska marginalne z punktu widzenia sztuki literackiej wkraczają w główny jej nurt. Proces historycznoliteracki poddany jest działaniu antagonistycznych praw konwencjonalizacji i oryginalności. Pewne utwory literackie uważane są za „wypadnięcie z systemu”, gdyż nie czynią zadość kryteriom, jakie w danej epoce musi spełnić tekst literacki. W istocie nie jest to jednak „wypadnięcie z systemu”, ale modyfikacja systemu, która sprawia, że w dalszej perspektywie zmianie ulegną literackie standardy. Zmiany te nie mają charakteru łagodnej ewolucji, ale rewolucyjnego skoku. Debiut Witolda Gombrowicza, zbiór opowiadań pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, spotkał się z niezrozumieniem ówczesnych krytyków literackich, którzy wskazywali na nielogiczności i niespójności gombrowiczowskich fabuł z perspektywy prozy realistycznej. Następna generacja krytyków przyjmuje już groteskę w stylu Gombrowicza jako znaną powszechnie i zaakceptowaną konwencję literacką.

Istotą języka poetyckiego jest udziwnienie i zaskoczenie czytelnika nowatorskim chwytem formalnym. Jednak chwyt stosowane przez ogół pisarzy nabierają szybko charakteru konwencjonalnego i podlegają nieuchronnemu procesowi automatyzacji. Jest to dla nich zabójcze, gdyż to właśnie w celu zdeautomatyzowania percepcji zostały wprowadzone. Jednak nawet najbardziej awangardowe efekty formalne po czasie powszednieją, konwencjonalizują się i banalizują, jeśli stosowane są powszechnie. W dziejach literatury następuje

wówczas po fali epigonizmu faza dążenia do oryginalności. Pisarze i poeci starają się zmienić zasadę konstrukcyjną utworu poprzez ostentacyjne wyeksponowanie któregoś z lekceważonych i niedocenianych elementów dzieła literackiego. Wprowadzają np. zaburzenie regularności rytmu i w ten sposób pozwalają odczuć, że regularny rytm jest jednym z podstawowych elementów struktury typowego utworu poetyckiego wedle obowiązujących tu i teraz norm sztuki literackiej.

Zdaniem Tynianowa motorem napędowym ewolucji literackiej jest parodia. Parodysta sięga po utwór należący do kanonu i dekanonizuje go, zmieniając styl z wysokiego na styl niski. Przykładem parodii, która w istotny sposób posunęła ewolucję sztuki literackiej, jest jedna z pierwszych powieści w dziejach literatury europejskiej: *Don Kichot* Miguela de Cervantesa. Zamiast spodziewanego walecznego rycerza na rączym rumaku jako bohater występuje „rycerz smętnego oblicza” na dychawicznej szkapie i w blaszanej misce na głowie zamiast hełmu. W czasach Cervantesa jednym z najpopularniejszych gatunków literackich był romans rycerski, zaś *Don Kichot* ów właśnie gatunek parodiuje. Zamiast stylu wysokiego, języka wierszowanego i wyidealizowanych postaci wprowadza Cervantes prozę, styl niski oraz postaci karykaturalne i groteskowe.

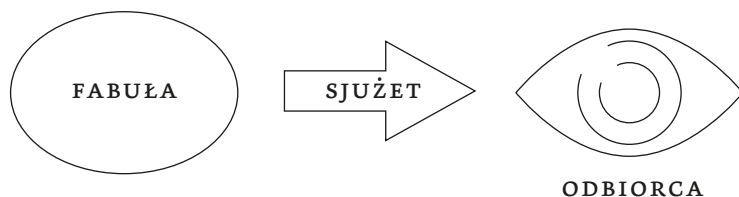
Koncepcja Tynianowa wykracza poza nader wąsko zakrojoną metodologię wczesnego formalizmu, która ograniczała się do metod wewnętrznych, analiz zawężonych do tekstu utworu literackiego, w oderwaniu od szerszego kontekstu kulturowego. Na gruncie przedstawionej teorii Tynianowa utwór literacki powinien być interpretowany w odniesieniu do czasów, w których powstał.

Wczesne badania formalistów koncentrowały się niemal wyłącznie na poezji, jednak w późniejszym okresie zajmowali oni się

również prozą. Do tej dziedziny badań wprowadzili dwa ważne pojęcia: „sjużet” oraz „skaz”.

„SJUŻET” to słowo oryginalnie pochodzące z języka francuskiego (*un sujet*). Do polszczyzny weszło przez język rosyjski, stąd osobliwa grafia. Oznacza ono tyle co temat, a więc jest niezbyt odległe znaczeniowo od fabuły. Tym niemniej formalisci nadal terminowi „sjużet” znaczenie fabule przeciwstawne. Szklowski, Eichenbaum i Tynianow oznaczali mianowicie przy pomocy tego terminu sposób językowej prezentacji fabuły. O ile na fabułę składają się zdarzenia dziejące się w świecie przedstawionym dzieła literackiego jako takie, a więc uporządkowane chronologicznie i przyczynowo-skutkowo, o tyle sjużet to ich językowy opis dokonany w wybranym stylu przez konkretnego narratora. Przeciwstawienie fabuły i sjużetu w języku angielskim oddawane jest przy pomocy pary określeń *story/plot*, we francuskim zaś – *histoire/discours*. Odróżnienie to ma długą tradycję, w *Poetyce* Arystotelesa pojawia się pod postacią opozycji między fabułą (*mythos*) a wysłowieniem (*lexis*).

ILUSTRACJA 1 Sjużet



ŹRÓDŁO: Wikipedia

Sjużet to sfera zastosowania chwytu, to właśnie tu ujawnia się inwencja pisarza. Może on stosować szereg chwytów kompozycyjnych, takich jak nowele wtrącone, kompozycja szkatułkowa (do mistrzostwa doprowadził tę technikę Jan Potocki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*), dygresje, antycypacje, retardacje

(opóźnienia), paralelizmy i wiele innych. Tematyka ta pasjonowała Szkłowskiego, który badał prozę Giovanniego Boccaccia, Miguela de Cervantesa i Laurence'a Sterne'a. W *Don Kichocie* Cervantesa dostrzegał formę przejściową między zbiorem nowel ujętych we wspólną ramę, wedle zasad kompozycji ramowej, którego przykładem byłby *Dekameron* Boccaccia, a powieścią nowożytną o jednolitej, spójnej narracji. Perypetie Don Kichota nawleczone są na nić narracji dość luźno, bez sztywnych połączeń przyczynowo-skutkowych, scalone niemal wyłącznie postacią głównego bohatera.

Boris Eichenbaum w rozprawie pt. *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* (1919) omawia chwyt polegający na stworzeniu iluzji narracji mówionej, który nazywa skazem. „SKAZ” bliski jest sarmackiej gawędzie szlacheckiej w stylu Jana Chryzostoma Paska czy Henryka Rzewuskiego. Oznacza bowiem wypowiedź pisemną stylizowaną na język mówiony, przy pomocy takich środków stylistycznych jak luźna kompozycja, dygresje, kalam-bury, anegdota, wielosłowie, urwane lub niegramatyczne zdania, słowa wtrącone itd. Ma to na celu wywołać u czytelnika wrażenie, że nie tyle czyta on niemy tekst, ile słyszy intonację żywego głosu gawędziarza z wyrazistą mimiką i energiczną gestykulacją. Sam sjużet zakreślający tematykę schodził na drugi plan w stosunku do tego, w jaki sposób opowieść była przekazywana. Nie tylko w poezji, ale również w prozie dominantę stanowi warstwa dźwiękowa, materia zaś fabularna, która posłużyła do stworzenia utworu literackiego, ma znaczenie drugorzędne.

Na przyczyny schyłku i upadku formalizmu rosyjskiego składają się czynniki dwojakiej natury.

Z jednej strony są to przyczyny wewnętrzne. Podczas badań prozy formalisci dostrzegli, że w języku potocznym również stosujemy chwyt udziwnienia. Rozróżnienie między językiem

praktycznym a językiem poetyckim nie jest tak jednoznaczne i łatwe do przeprowadzenia, jak się wydawało. Ich bezpośredni intelektualni spadkobiercy, strukturaliści prascy, mówić będą o funkcji poetyckiej języka, jednej z wielu, a nie jedynej, przy czym funkcja ta będzie przysługiwać również językowi potocznemu. Eichenbaum analizował retorykę przemówień Włodzimierza Lenina, wychodząc tym samym z narzędziami wypracowanymi przez literaturoznawstwo poza dziedzinę fikcji literackiej.

Z drugiej strony istotną rolę odegrały przyczyny całkowicie zewnętrzne wobec konstrukcji logicznej ich teorii. Było to zaostrenie się kursu polityki radzieckiej w połowie lat 20., po przejęciu władzy przez Józefa Stalina. Oficjalną państwową doktryną filozoficzną stał się marksizm-leninizm, który zdominował wszystkie dziedziny nauki, w tym naukę o literaturze i kulturze. Przeciwno badaczom skupionym w Moskiewskim Kole Lingwistycznym oraz w OPOJAZ-ie wytoczona została kampania antyformalistyczna, w której napiętnowano oderwanie formalizmu od rzeczywistości historycznej, społecznej i politycznej. Zarzut formalizmu stał się argumentem pozwalającym pozbywać się przeciwników politycznych.

ZNACZENIE I WPŁYW

1.5

Nie sposób przecenić znaczenia rosyjskiej szkoły formalnej dla światowego literaturoznawstwa. Formalizm doprowadził do wykrystalizowania się teorii literatury jako autonomicznej dziedziny wiedzy uprawianej w sposób naukowy. Otworzył nowe perspektywy dla badań wersologicznych, stylistycznych i morfologicznych w dziedzinie poezji i prozy. Inspirował narratologię Władimira Proppa (1895–1970), teorię polifoniczności Michaiła Bachtina (1895–1975), formalizm amerykański znany jako Nowa Krytyka (*New Criticism*), a przede wszystkim Praskie Koło Lingwistyczne, co doprowadziło do powstania kolejnego

ważnego nurtu w lingwistyce, badaniach literatury i kultury,
jakim był strukturalizm.

BIBLIOGRAFIA

- B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, w: *tegoż, Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1978.
- W. Szklowski, *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*, przeł. A. Wołodźko, w: *Sztuka interpretacji*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1971.
- W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
- L. Tołstoj, *Wojna i pokój*, przeł. A. Stawar, Gdańsk 2000.
- J. Tynianow, *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, w: *tegoż, Fakt literacki*, Warszawa 1978.

2

Strukturalizm

JĘZYKOZNAWSTWO POZYTYWISTYCZNE.
MŁODOGRAMATYCY

2.1

Jedną z najważniejszych szkół w dziewiętnastowiecznym językoznawstwie byli tzw. MŁODOGRAMATYCY. Działali oni w Lipsku w latach 70. XIX w. W zgodzie z klimatem intelektualnym epoki pozytywizmu pragnęli uczynić z językoznawstwa wiedzę równie ścisłą jak nauki przyrodnicze. Do ich podstawowych założeń teoretycznych należała TEZA O BEZWYJĄTKOWOŚCI PRAW GŁOSOWYCH. Głosiła ona, że jeśli w języku w pewnym kontekście zachodzi zmiana fonetyczna, to obejmuje ona wszystkie formy i wszystkich użytkowników tego języka. Taki aksjomat miał chronić przed hipotezami *ad hoc*, które tworzone byłyby w sposób dowolny lub naciągany dla pojedynczych przypadków. Dzięki tej tezie nastąpił istotny postęp w językoznawstwie, pozwoliła ona na badania bardziej systematyczne i ścisłe niż dotychczas, choć ostatecznie nie okazała się w pełni prawdziwa.

Młodoگرامатыцы skupiali się na badaniu procesów historycznego rozwoju języka. Reprezentowali więc typowe dla pozytywizmu PODEJŚCIE GENETYCZNE. Interesowała ich geneza zjawisk językowych, starali się poznać przyczyny, które sprawiły, że język wygląda tak jak obecnie. Język w ich ujęciu miał

CHARAKTER PSYCHICZNY, tzn. mieścił się w całości w psychice pojedynczego użytkownika języka. Podejście alternatywne, dominujące w dzisiejszych badaniach lingwistycznych, głosi, że język ma charakter społeczny i egzystuje w interakcji komunikacyjnej całej grupy, która się nim posługuje. Powyższe założenia prowadziły do skrajnego ATOMIZMU METODOLOGICZNEGO. Za przedmiot badań młodogramatycy przyjmowali konkretne akty mowy poszczególnych osób i zdradzali niechęć do uogólnień.

To stanowisko, reprezentatywne dla językoznawstwa pozytywistycznego, zostało poddane radykalnej krytyce przez Jana Baudouina de Courtenay oraz Ferdinanda de Saussure'a.

2.2

PREKURSORY STRUKTURALIZMU

W tej części zostaną przedstawieni główni reprezentanci strukturalizmu: pionierzy tego stylu myślowego oraz ich najważniejsi kontynuatorzy.

2.2.1

Kazańska szkoła lingwistyczna

Wpływ tzw. szkoły kazańskiej w językoznawstwie przez długie lata był niedoceniany. Jej najważniejsi przedstawiciele to Jan Baudouin de Courtenay (1845–1929) oraz jego uczeń i współpracownik, Mikołaj Kruszewski (1851–1887). Są oni dziś uważani za pionierów nowoczesnego językoznawstwa, przede wszystkim w jego postaci strukturalistycznej. Po przedwczesnej śmierci Kruszewskiego Baudouin de Courtenay był ponoć skłonny swemu młodszemu koledze przypisywać wiele wspólnych odkryć.

Na myślowe dziedzictwo, które zostawili, składa się kilka elementów. Po pierwsze, odróżnili oni LINGWISTYKĘ DYNAMICZNĄ od LINGWISTYKI STATYCZNEJ. Lingwistyka dynamiczna, czyli językoznawstwo historyczne, ujmuje język w jego ewolucji i zmienności, formułuje prawa dynamicznego rozwoju

języka. Lingwistyka statyczna dąży do odkrywania praw, wedle których język funkcjonuje w danym momencie historycznym. W tej perspektywie język traktowany jest jako twór statyczny i system niezmienny. Rozróżnienie między lingwistyką dynamiczną i statyczną de Saussure przejmie w postaci przeciwstawienia językoznawstwa diachronicznego i synchronicznego.

Po drugie, Baudouin de Courtenay odróżniał JĘZYK od MOWY. Język, wedle tego ujęcia, to abstrakcyjny system reguł, mowa zaś jest efektem zastosowania tych reguł.

Po trzecie, badacze kazańscy odróżniali FONEM od głOSKI. Termin „fonem”, wymyślony przez francuskiego lingwistę Antoine’a Dufriche’a-Desgenettes’a w roku 1873, pochodzi od greckiego słowa *fonema* („dźwięk”). Baudouin de Courtenay, pozostający pod wpływem pozytywistycznego psychologizmu, określał fonem jako „psychologiczny ekwiwalent głOSKI”. Za takim ujęciem kryła się intuicja, że za różnorodnością sposobów akustycznej realizacji głOSek językowych musi kryć się inwariant będący podstawą różnic znaczeniowych. Rozróżnienie zarówno między językiem a mową, jak i między głOSką a fonemem odnajdziemy również u de Saussure’a. Pojęcie fonemu zrobiło zawrotną karierę w humanistyce XX w., a na jego wzór utworzono określenia takie jak grafem, leksem, sem, mitem, gustem i wiele innych. Sam Baudouin wprowadził neologizm „MORFEM” na oznaczenie najkrótszego ciągu fonemów posiadającego samodzielne znaczenie (autosemantycznego).

Wypracowano wiele definicji fonemu. Nikołaj Trubieckoj, reprezentant szkoły praskiej, wyjaśniając to pojęcie, posługuje się terminem OPOZYCJI DYSTYNKTYWNEJ (fonologicznej). Opozycja dystynktywna to taka różnica między dźwiękami języka, która wprowadza zmianę znaczeniową. Na przykład opozycja między „a” i „o” jest opozycją dystynktywną w polszczyźnie (kasa – kosa). Natomiast różnica między „r” przedniojęzykowo-zębowym (typowym polskim „r”) i „r” uwularnym („gardłowym”, znanym z francuskiego lub niemieckiego) nie jest w polszczyźnie opozycją dystynktywną, gdyż nie jest relewantna

znaczeniowo. Fonem według Trubieckiego to jednostka fonologiczna, czyli najkrótszy człon opozycji dystynktywnej.

Każdemu fonemowi odpowiada zbiór ALLOFONÓW, czyli głosek będących jego możliwymi realizacjami w zależności od kontekstu akustycznego. „R” przedniojęzykowo-dziąsłowe drżące oraz „r” gardłowe to allofony fonemu [r], „d” oraz „t” to allofony fonemu „d”, który jako spółgłoska dźwięczna ulega ubezdźwięcznieniu w wygłosie („kod pocztowy” wymawiane jako „kot pocztowy”). W języku chińskim dźwięki odpowiadające fonenom „r” i „l” to allofony jednego fonemu, a opozycja między nimi nie stanowi cechy dystynktywnej. Cechę taką w tym języku stanowi np. ton (wznoszący się, opadający itd.), który w polszczyźnie i innych językach nietonalnych nie prowadzi do zmiany znaczenia.

2.2.2

Ferdinand de Saussure

Za inicjatora nurtu strukturalistycznego w językoznawstwie uważa się powszechnie Ferdinanda de Saussure’a (1857–1913). Jego największe dzieło, *Kurs językoznawstwa ogólnego* (*Cours de linguistique générale*), ukazało się w roku 1916, a więc już pośmiertnie. Zostało wydane przez jego uczniów na podstawie notatek z wykładów prowadzonych na Uniwersytecie Genewskim w latach 1906–1911. Dzieło to jest „biblią” strukturalizmu, zawiera fundamentalne założenia językoznawstwa strukturalnego.

Na wstępie rozważań de Saussure stawia pytanie o przedmiot badań językoznawczych. Od MOWY (fr. *langage*), rozumianej jako umiejętność, odróżnia JĘZYK (fr. *langue*), czyli abstrakcyjny kod, oraz MOWĘ JEDNOSTKOWĄ (fr. *parole*), czyli wypowiedź będącą wynikiem zastosowania reguł gramatyki języka. Język (*langue*) jest faktem społecznym i ma charakter abstrakcyjny. Mowa jednostkowa (*parole*) to konkretna wypowiedź, która ma charakter psychiczny i zależy do specyficznych cech i umiejętności danego użytkownika języka. Przedmiotem badań językoznawstwa wedle

de Saussure'a jest język, tymczasem językoznawcy jego zdaniem ograniczali się do tej pory do rozważań nad mową jednostkową.

Język jest SYSTEMEM znaków. Oznacza to, że znaczenie danego elementu języka nie zawiera się w nim samym, ale zależy od jego relacji z innymi elementami. Innymi słowy, znaczenie nie jest właściwością wewnętrzną, lecz zewnętrzną. Język nie jest jedynym takim systemem znaków. Ludzkość posługuje się również wieloma innymi systemami znaków, takimi jak język migowy, zachowania ceremonialne czy sygnały wojskowe. Niemniej język ma być najważniejszym ze wszystkich takich systemów, stanowić ich wzorzec strukturalny. De Saussure przewidywał powstanie autonomicznej dziedziny wiedzy zajmującej się badaniem systemów znaków, niekoniecznie językowych. Proponował nazwać ją SEMIOLOGIĄ, od greckiego słowa *semeion* („znak”). Językoznawstwo byłoby w tym ujęciu dziedziną semiologii.

Podobnie jak badacze z Kazania odróżnia szwajcarski lingwista językoznawstwo statyczne od językoznawstwa dynamicznego. Lingwistyka statyczna ujmuje swój przedmiot w aspekcie SYNCHRONICZNYM, a więc bada momentalny stan języka, abstrahując od czynnika czasu. Ujęcie dynamiczne i ewolucyjne odkrywa aspekt DIACHRONICZNY, poddaje analizie przekształcenia języka w czasie. Aby zilustrować te dwa podejścia, de Saussure przywołuje przykład partii szachów. Układ figur na szachownicy w danym momencie tworzy system, w którym każda figura posiada znaczenie w zależności od swego położenia w relacji do innych figur. Jest to wymiar synchroniczny partii szachów. Wymiar diachroniczny pojawia się, gdy któraś z figur zostanie przestawiona. Rozgrywka posuwa się do przodu, a szachownica przechodzi w nowy stan. System języka podlega podobnej ewolucji. Momentalny stan języka, jego reguły obowiązujące w danej chwili wraz ze słownikiem mieszczą się w świadomości zbiorowej użytkowników języka, podczas gdy ewolucja diachroniczna nie jest przez zbiorowość dostrzegana. Dla ustalonej grupy użytkowników język jest niezmienny. W ujęciu synchronicznym składniki języka tworzą system,

podczas gdy z perspektywy diachronii następujące po sobie kolejno stany języka nie układają się w koherentną strukturę.

Kolejnym ważnym spostrzeżeniem de Saussure'a było to, że język jest FORMĄ, a nie SUBSTANCJĄ. Nie jest ważne konkretne brzmienie słowa czy głoski, ale różnica, która pozwala dany wyraz odróżnić od innego poprzez zidentyfikowanie danej głoski na tle zbioru wszystkich głosek. Można się na ogół bez trudu porozumieć z osobą, która zamiast najpopularniejszego w polszczyźnie „r” przedniojęzykowo-dziąsłowego drżącego wymawia „r” uwularne (gardłowe). Wynika to stąd, że fonem jest zdefiniowany w opozycji do innych fonemów, poprzez zaprzeczenie, negatywnie, nie zaś pozytywnie, jako naśladowanie określonego wzorca dźwiękowego. Tożsamości fonemu nie konstytuuje żaden konkretny dźwięk, ale różnica dźwięków. Owo pojęcie różnicy stanie się po kilkudziesięciu latach jednym z fundamentalnych konceptów filozoficznej koncepcji dekonstrukcji Jacques'a Derridy.

De Saussure zabiera głos w toczącej się od czasów starożytnych debacie między naturalizmem i konwencjonalizmem w kwestii sposobu funkcjonowania znaków językowych. NATURALIZM FONETYCZNY głosi, że brzmienie słowa jest determinowane przez jego znaczenie, a więc że więź między znakiem i znaczeniem ma charakter naturalny i konieczny niczym prawo fizyki. KONWENCJONALIZM zaś to pogląd, na gruncie którego ZNAK JĘZYKOWY JEST ARBITRALNY, a więc między brzmieniem a znaczeniem jest czysto umowna. Platoński Kراتylos, prekursor naturalizmu, twierdzi, że słowa mają boskie pochodzenie, a więc że są przypisane przedmiotom w sposób konieczny. De Saussure, a za nim dwudziestowieczne językoznawstwo, skłania się ku pogładowi, że znak językowy jest dowolny, że wiąże się ze swoim znaczeniem w sposób arbitralny i ma charakter konwencji. Wynika to z przywołanego już twierdzenia, że język jest formą, a nie substancją. Dźwięk językowy sam w sobie może mieć postać dowolną, istotne jest jedynie to, aby odróżniał się od wszystkich innych dźwięków języka, gdyż tylko to jest niezbędne, aby wywołać efekt znaczeniowy.

W *Kursie językoznawstwa ogólnego* natrafiamy na rozbudowaną teorię znaku. Znak wedle semiologii de Saussure’a składa się z dwóch części: z ELEMENTU ZNACZĄCEGO (*signifiant*) oraz z ELEMENTU ZNACZONEGO (*signifié*). Znaczące to „obraz akustyczny” (dźwięk), zaś znaczone to pojęcie z owym „obrazem” skorelowane. W ujęciu de Saussure’a znak nie wykracza poza rzeczywistość językową, a jego znaczenie określone jest systemowo: jest to miejsce znaku w obrębie systemu, jego funkcja w systemie.

Język ma charakter liniowy, a sąsiadujące ze sobą elementy językowe tworzą syntagmy (np. „życie ludzkie”, „ładna pogoda”). Jednocześnie każdy wyraz pozostaje w relacji ze wszystkimi innymi wyrazami, które mogą wystąpić na jego miejscu i spełniać tę samą funkcję (np. zamiast „życie ludzkie” może być „dola ludzka”, „los ludzki” itd.). Ten pierwszy rodzaj relacji nazywamy stosunkami SYNTAGMATYCZNYMI, a ten drugi – PARADYGMATYCZNYMI. Pierwsze występują *in praesentia*, oba człony widzimy jednocześnie, drugie zaś – *in absentia*, gdyż w danym momencie występuje tylko jeden składnik relacji, a wszystkie pozostałe są domyślne. Stosunki syntagmatyczne zachodzą na poziomej osi kombinacji, paradygmatyczne zaś – na pionowej osi wyboru. Owo podejście linearne zostanie skutecznie zaatakowane i obalone przez Noama Chomsky’ego (ur. 1928) i jego koncepcję gramatyki generatywnej. Chomsky wykaże, że pod ową pozorną linearnością kryją się w istocie dwuwymiarowe struktury drzewiaste.

SZKOŁY STRUKTURALISTYCZNE

2.3

Praskie Koło Lingwistyczne

2.3.1

Działalność strukturalistów praskich ujmuje się w umowne ramy czasowe 1926–1948. Do głównych przedstawicieli tego nurtu zaliczamy Romana Jakobsona (1896–1982), lingwistę,

Nikołaja Trubieckiego (1890–1938), fonologa, Jana Mukařovského (1891–1975), Felixa Vodičkę (1909–1974), historyka literatury, Piotra Bogatyriowa (1893–1971), badacza folkloru, i René Welleka (1903–1995), późniejszego wybitnego teoretyka literatury międzynarodowej sławy. Jakobson, Trubieckoj i Bogatyriow przybyli do Pragi z sowieckiej Rosji, gdzie współtworzyli Moskiewskie Koło Lingwistyczne. Za manifest szkoły w Pradze uważa się *Tezy Praskiego Koła Lingwistycznego* (*Teze Pražského lingvistického kroužku*), które zostały zaprezentowane na I Kongresie Sławistów w roku 1929 w języku francuskim.

2.3.1.1

Struktura

Według Jana Mukařovského STRUKTURA to „całość, która określa sobą charakter swoich elementów”. Kładzie on więc nacisk na relacyjny charakter elementów struktury, które swoją funkcję uzyskują w odniesieniu do całości struktury. Mukařovský przestrzega przed „kuchennym strukturalizmem”, postrzeganiem struktury jako „całości, która jest czymś więcej niż sumą swych części”. Taka definicja jest za szeroka, gdyż obejmuje wszelkie odmiany holizmu, a więc np. również psychologię postaci, głoszącą, że najpierw postrzegamy całość, a dopiero później części, niejako na jej tle. Dla czeskiego badacza strukturą jest np. dzieło literackie, gdyż nie można go ujmować w izolacji od kontekstu kulturowego, w szczególności od tradycji literackiej. Dzieło literackie ujawnia swe strukturalne sensy dopiero ujęte na tle logiki ewolucji literatury jako sztuki. Poszczególne dziedziny sztuki pozostają w stosunku do siebie w dynamicznych, strukturalnych relacjach. W kolejnych epokach ich relacje przyjmują odmienną postać. W epoce renesansu dominowała literatura i teatr, w okresie baroku – muzyka i malarstwo. Sztuki wpływają na siebie wzajemnie: zarówno w obrębie kultury jednego narodu, jak i na płaszczyźnie międzynarodowej. Dlatego kluczowe dla metodologii strukturalistycznej jest badanie wzajemnych wpływów na siebie różnych sztuk.

To właśnie przedstawiciele Praskiego Koła Lingwistycznego wprowadzili do nauki o literaturze termin „struktura”. Sam pionier strukturalizmu, Ferdinand de Saussure, pojęciem tym się nie posługiwał: mówił o systemie językowym i o systemie znaków.

Obok założenia o istnieniu wewnętrznej struktury dzieła sztuki Mukařovský podkreśla ZNAKOWY charakter sztuki. Sztuka istnieje w procesie przekazywania. Dzieło sztuki jest komunikatem skierowanym przez osobę nadającą, artystę, do osoby odbierającej: oglądającej, słuchającej lub czytającej. Znosi przy tym tradycyjną opozycję między formą i treścią, dowodząc, że każdy element dzieła sztuki może pełnić funkcję semantyczną i przekazywać znaczenia.

Kolejne z podstawowych pojęć praskiego strukturalizmu to FUNKCJA. Mukařovský zwraca uwagę, że dzieło sztuki może spełniać różnego rodzaju funkcje społeczne: poznawczą, polityczną, wychowawczą itd. Jednak za dominującą i specyficzną dla sztuki uznaje czeski badacz FUNKCJĘ ESTETYCZNĄ. W tym przypadku uwaga odbiorcy skierowana jest na sam komunikat i jego cechy formalne, nie zaś na jego treść.

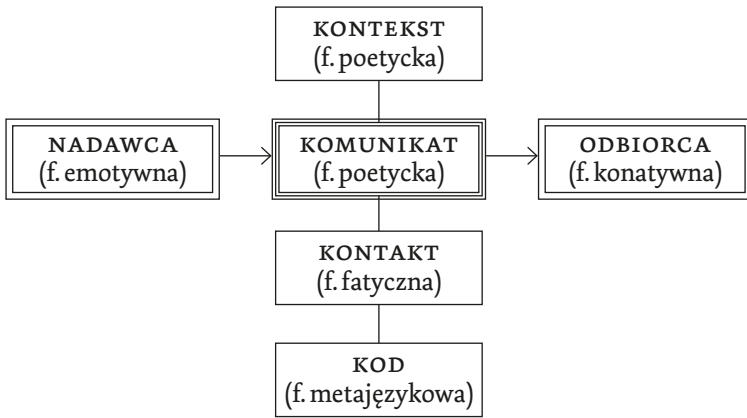
Pracsy strukturaliści publikowali swoje prace w języku francuskim w czasopiśmie „Travaux du cercle linguistique de Prague”, wychodzącym aż do dziś. Francuszczyzna była jednym z języków ówczesnej nauki. I stanie się tak, że „pałeczkę” w rozwoju metodologii strukturalistycznej przejmą właśnie myśliciele francuscy.

Funkcje języka

2.3.1.2

W klasycznym artykule *Poetyka w świetle językoznawstwa* (1960) Roman Jakobson przedstawia listę sześciu funkcji języka. Choć artykuł ten powstał już po historycznym schyłku Praskiego Koła Lingwistycznego, gdy Jakobson przebywał w USA, to stanowi znakomitą prezentację funkcjonalnego modelu języka w duchu praskiego strukturalizmu.

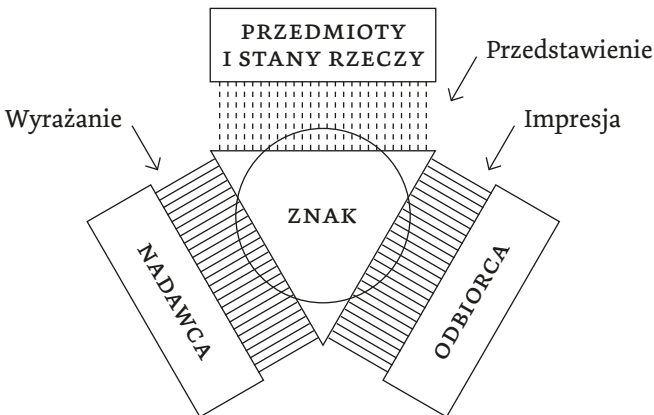
ILUSTRACJA 2 Funkcje mowy wg Jakobsona



ŹRÓDŁO: Wikipedia

Jakobson przedstawia ogólny schemat aktu mowy. Zauważa, że akt komunikacji językowej pełni szereg funkcji jednocześnie. Nawiązuje tu do starego pomysłu Karla Bühlera (1879–1963), który w swojej *Teorii mowy* (*Sprachtheorie*) wydanej w roku 1934 przedstawia tzw. model Organonu.

ILUSTRACJA 3 Model Organonu



ŹRÓDŁO: Wikipedia

Organon znaczy „narzędzie”, a słowa tego użył Sokrates w dialogu *Kratylos*, mówiąc, że mowa jest narzędziem do przekazywania czegoś od jednej do drugiej osoby. Bühlerowski Organon ma kształt trójkąta, którego trzy boki symbolizują: nadawcę, świat zewnętrzny oraz odbiorcę. Z każdym z tych trzech elementów komunikacji językowej związana jest jedna z funkcji języka. Są to funkcje: wyrażania (ekspresji), apelu (impresji) oraz przedstawienia (reprezentacji). Jakobson przejmuje wymienione przez poprzednika funkcje jako funkcję emotywną (wyrażania), konatywną (apelu) oraz poznawczą (przedstawienia).

FUNKCJA EMOTYWNA obejmuje ekspresyjny aspekt języka. Dostarcza ona informacji na temat nadawcy komunikatu językowego, jego cech personalnych, jak również jego przekonań, uczuć i emocji. W stosunku komplementarnym do niej pozostaje FUNKCJA KONATYWNA, zwana również funkcją impresywną. Odnosi się ona do tych wszystkich mocy języka, które mają charakter bezpośredniej i pośredniej perswazji wywieranej na odbiorcę w celu nakłonienia go do zmiany przekonań, wywołania w nim zadanych uczuć i emocji, a także spowodowania go do pewnych działań. FUNKCJA POZNAWCZA (referencyjna) wskazuje na kontekst, czyli przedmiot, zdarzenie lub stan rzeczy opisywany przez wypowiedź językową, który definiuje jej semantykę oraz informacyjny przekaz.

Jakobson wzbogaca model Organonu o trzy dodatkowe elementy: kontakt, kod i komunikat. Zauważa bowiem, że istnieją komunikaty, których jedynym celem jest podtrzymanie kontaktu. Są to przykłady spełniania FUNKCJI FACYCZNEJ. Tę koncepcję przejmuje Jakobson od Bronisława Malinowskiego (1884–1942), jednego z pionierów nowoczesnej antropologii kultury, który wskazuje na społeczną i socjalizującą funkcję języka. Gdy pytamy kogoś o samopoczucie lub rozmawiamy o pogodzie, nie mamy na ogół na celu przekazu informacji ani ukształtowania postawy naszego rozmówcy, ani też indywidualnej ekspresji. Kieruje nami chęć nawiązania i podtrzymania przyjaznego kontaktu.

FUNKCJA METAJĘZYKOWA pojawia się wtedy, gdy komunikat zostaje nakierowany na sam kod językowy, w którym jest wyrażony. W praktyce występuje to wówczas, gdy upewniamy się, czy dobrze słyszymy rozmówcę, gdy jako temat rozmowy pojawia się sposób jej prowadzenia lub gdy dociekamy znaczeń słów. „Nie słyszałem wyraźnie tego, co powiedziałaś”, „Czy mogłabyś powtórzyć?”, „Co przez to rozumiesz?” – to przykłady wypowiedzi o dominującej funkcji metajęzykowej. Pojęcie metajęzyka zapożycza Jakobson ze słownika filozoficznego Alfreda Tarskiego (1901–1983), filozofa i wybitnego logika. Metajęzyk to język, który służy do mówienia o języku. Wyrażeniami metajęzyka są takie frazy jak „rzeczownik”, „czasownik”, „część mowy”, „to, o czym mówisz”, „użyte przez ciebie słowo”, „twój sposób odnoszenia się do mnie”.

2.3.1.3

Funkcja poetycka

Dla Jakobsona najważniejsza jest FUNKCJA POETYCKA. Pojawia się ona wówczas, gdy przekazem komunikatu jest sam komunikat jako taki, gdy nadawca stara się skupić uwagę odbiorcy na samym sposobie przekazu. Funkcja ta występuje w największym natężeniu w utworach poetyckich, ale nieobca jest także mowie potocznej. Jako przykład działania funkcji poetyckiej mowy podaje Jakobson powiedzenie Cezara „*Veni, vidi, vici*” (Przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem). Przekaz polityczny zostaje wzmocniony aliteracją i podobieństwem strukturalnym słów. Innym przykładem odwołania się do funkcji poetyckiej jest slogan polityczny z kampanii prezydenckiej Dwighta Eisenhowera: „*I like Ike*”, w którym Jakobson odnajduje chwyt poetyckie stosowane przez Johna Keatsa. Poezja przenika się z mową praktyczną, z językiem marketingu politycznego.

Rosyjski badacz nie poprzestaje na przykładach, ale formułuje słynną strukturalistyczną definicję funkcji poetyckiej, głoszącą, że jest to „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”. Owa enigmatyczna formuła stanie się jaśniejsza,

gdy przywołać de Saussure'owską koncepcję dwóch osi języka: osi paradygmatycznej (osi wyboru) oraz osi syntagmatycznej (osi kombinacji). Artykulacja znaku językowego wymaga zastosowania dwóch procedur. Są to, kolejno:

1. WYBÓR elementu składowego znaku językowego spośród określić ekwiwalentnych (np. chłopiec, brzdąc, urwis);
2. KOMBINACJA z elementem sąsiadującym (siedzi, biega, rozrabia).

Wedle Jakobsona tworzenie wypowiedzi polega na selekcji jednostek językowych i ich zestawianiu. W przypadku wypowiedzi potocznej, pozbawionej funkcji poetyckiej, w relacji ekwiwalencji pozostają jedynie elementy leżące na osi wyboru, spośród których wybrane zostało słowo użyte w wierszu (chłopiec, brzdąc, urwis). Tymczasem w wypowiedzi poetyckiej kolejno następujące po sobie elementy wypowiedzi poetyckiej łączy ekwiwalencja rytmiczna. W wierszu sylabicznym każda sylaba równoważna jest każdej innej sylabie, a w dowolnym utworze wierszowanym każdy wers jest równoważny rytmicznie dowolnemu innemu wersowi.

Opozycja osi wyboru i osi kombinacji, podobieństwa i styczności zajmuje ważne miejsce w analizie afazji przeprowadzonej z punktu widzenia lingwistyki, opublikowanej przez Jakobsona w artykule *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych* (1956). Wskazuje on, że dwa podstawowe tropy retoryczne, METAFORA i METONIMIA, pozostają do siebie w relacji analogicznej do tej, na której opiera się opozycja między osią paradygmatyczną i osią syntagmatyczną. Przenośnia oparta jest na zasadzie podobieństwa i analogii, a metonimia odwołuje się do mechanizmu przyległości i sąsiadowania.

Język poetycki

2.3.1.4

Dla Jana Mukařovskiego JĘZYK POETYCKI jest jednym z języków funkcjonalnych, podsystemem języka naturalnego. Język poetycki nie musi odznaczać się ani ozdobnością, ani pięknem.

Nie musi być nastawiony na wyrażanie uczuć i emocji. Nie zawsze cechują go wizualna plastyczność i zmysłowa naoczność. Niekoniecznie nosi na sobie wyraziste piętno indywidualności poetyckiej (np. w epoce klasycyzmu). Jego cechą konstytutywną jest natomiast to, że dominuje w nim FUNKCJA ESTETYCZNA. Nie stanowi ona wprawdzie o specyfice języka poetyckiego, gdyż występuje również w innych językach funkcjonalnych, ale w przypadku języka poetyckiego funkcja estetyczna dominuje. W utworze poetyckim znak językowy koncentruje uwagę odbiorcy na samym sobie, na swej substancjalności. Stanowi to zasadniczy wyłom wobec podstawowej, komunikacyjnej funkcji języka, która polega na przekazywaniu informacji, a zatem na skierowaniu uwagi odbiorcy komunikatu na przedmiot lub stan rzeczy, do których wypowiedź się odnosi, nie zaś na sposób ich wyrażania.

Język poetycki podlega ciągłej ewolucji. Estetyczna wartość znaku językowego zmienia się wskutek przyzwyczajania się publiczności czytającej do danej konwencji literackiej, co prowadzi do powstania automatyzmu w jego odbiorze. Dlatego też język poetycki należy interpretować i oceniać w odniesieniu do tradycji literackiej, w obrębie której utwór powstał.

2.3.1.5

Proces historycznoliteracki

Strukturaliści prasy włączają w zakres swoich zainteresowań badawczych również historię literatury. Badają więc sztukę literacką i przynależne jej dzieła nie tylko w aspekcie synchronicznym, co dla podejścia strukturalistycznego typowe, ale i diachronicznym, historycznym.

Zdaniem Felixa Vodički historia literatury zajmuje się przemianami STRUKTURY LITERACKIEJ, niematerialnego bytu istniejącego w świadomości czytelnicy, która stanowi repertuar wszystkich możliwych elementów dzieł literackich, wszystkich konwencji literackich danej epoki. Poszczególne dzieła literackie realizują jedynie wybrane możliwości struktury. Należy je

więc rozpatrywać nie w izolacji, ale na tle szeregu innych dzieł: tego samego autora, tego samego nurtu lub tej samej epoki.

Istnieją różne przyczyny, dla których struktura literacka podlega ewolucji. Mają one przede wszystkim charakter immanentny, czyli wiążą się z właściwościami wewnętrznymi literackiej struktury i jej konkretnych realizacji w utworach. Nawet najbardziej innowacyjne elementy dominujące w utworach danej formacji po pewnym czasie ulegają konwencjonalizacji, odbiorca przyzwyczaja się do nich, ich percepcja automatyzuje się. Następuje wówczas zmiana w repertuarze literackich rekwizytów, a twórcy literatury starają się przyciągnąć publiczność nowymi formami. W strukturze literackiej występuje tendencja teleologiczna. Zmierza ona do jak najdoskonalszego pełnienia funkcji estetycznej. Formy literackie rozwijają się, aby jak najlepiej zrealizować postulaty i idee struktury literackiej danego czasu.

Kopenhaska szkoła strukturalistyczna

2.3.2

Najwybitniejszym przedstawicielem strukturalizmu kopenhaskiego był Louis Hjelmslev (1899–1965). Stworzył on teorię, którą określił mianem GLOSSEMATYKI (od gr. *glossa* – język). Odróżnia TREŚĆ od WYRAŻANIA, czyli określa przedmiot językowej komunikacji oraz środki językowe. Zarówno w planie treści, jak i w planie wyrażania wskazuje SUBSTANCJĘ i FORMĘ.

TABELA 1

	SUBSTANCJA	FORMA
PLAN WYRAŻANIA	dźwięki języka, jego fizyczny nośnik	psychiczny ekwiwalent fizycznego znaku językowego
PLAN TREŚCI	przedmioty ze świata fizycznego, do których odnosimy się przy pomocy znaku językowego	psychiczny obraz rzeczywistości, kategorie językowego ujmowania świata

Te same substancje treści mogą być ujmowane w różne formy. Na przykład w języku polskim odróżniamy wiśnię i czereśnię, podczas gdy w języku angielskim oba te owoce określane są przy pomocy słowa *cherry*.

Substancja wyrażania nie należy do badań lingwistyki, gdyż te same znaki językowe w różny sposób realizowane są przez różnych mówców, tymczasem nauka zajmuje się tym, co ogólne i niezmiennie, a tym właśnie jest forma wyrażania, określająca miejsce danego znaku w systemie. Pobrzmiwają tu echa de Saussure'owskiego stwierdzenia, że język jest formą, a nie substancją.

2.3.3

Amerykańska lingwistyka strukturalna

Rozkwit amerykańskiego strukturalizmu w językoznawstwie przypada na lata 30. i 40. XX w. Motorem napędowym amerykańskiej lingwistyki, ściśle sprzężonej z badaniami antropologicznymi i etnograficznymi, była nagląca potrzeba utrwalenia na piśmie ginących języków rdzennych mieszkańców kontynentu amerykańskiego. Za pionierów tego nurtu uważa się Franza Boasa (1858–1942), Edwarda Sapira (1884–1939), ucznia Boasa, oraz Leonarda Bloomfielda (1887–1949). Uчени ci kładli nacisk na związek języka z kulturą i uważali, że każdy język wprowadza oryginalną wizję świata i porządkuje rzeczywistość przeżywaną w sposób dla siebie specyficzny. Położyli w ten sposób podwaliny pod etnolingwistykę oraz kognitywistykę.

W swoich badaniach lingwistycznych posługiwali się metodą BEHAWIORYSTYCZNĄ. Zwolennicy behawioryzmu odrzucają tradycyjną metodę psychologii, introspekcję, jako nienaukową. Ograniczają się do opisu zewnętrznych zachowań użytkowników języka w kategoriach bodźca i reakcji na bodziec. Oznacza to radykalne zerwanie z psychologizmem. Podejście takie było wymuszone przez dużą różnicę między kulturą badaną a kulturą badającą. W tej sytuacji introspekcja

mogłoby zawieść. Dlatego badacze ograniczali się do zbierania materiału empirycznego, niepozwalającego w szerszym zakresie ujmować semantyki języka, a jedynie jego aspekty formalne.

Ujęcie takie radykalizowali uczniowie Bloomfielda, tworząc metodologię **DYSTRYBUCJONALIZMU**, która odegrała ważną rolę w powstaniu gramatyki generatywnej Noama Chomsky'ego. Abstrahuje ona od wszelkich odniesień do gramatyki historycznej. Funkcję danej formy opisuje się w terminach jej występowania w ustalonym kontekście. Aby scharakteryzować dystrybucję formy językowej, uciekano się do metody **SUBSTYTUCJI**, czyli zastępowania jednej formy inną formą o tej samej funkcji gramatycznej. Pozwalało to na przeprowadzenie **SEGMENTACJI** wypowiedzi językowej, a dzięki temu **KLASYFIKACJI** jednostek języka.

Strukturalizm francuski

2.3.4

Antropologia strukturalna

2.3.4.1

Claude Lévi-Strauss (1908–2009) uważał, że dzięki metodzie strukturalistycznej językoznawstwo jako pierwsza dyscyplina humanistyczna awansowało do rangi nauki *par excellence*, tak samo ścisłej i pewnej jak nauki przyrodnicze. Stać się tak w dużej mierze miało dzięki fonologii, która dla nauk społecznych pełnić miała taką samą rolę jak fizyka atomowa dla nauk przyrodniczych. Dla francuskiego antropologa kulturowego pojawienie się fonologii wyznacza przełom w dziejach nauk społecznych.

Aby wyjaśnić założenia fonologii, Lévi-Strauss w swym artykule *Analiza strukturalna w językoznawstwie i w antropologii* (1945) powołuje się na ustalenia Nikołaja Trubieckiego (1890–1938), fonologa, jednego z założycieli Praskiego Koła Lingwistycznego. Lévi-Strauss wymienia cztery elementy **METODY FONOLOGICZNEJ**:

1. Fonologia ujawnia strukturę głęboką, która istotnie różni się od tego, jak zjawiska prezentują się na zewnątrz. Fonem jest pojęciem czysto abstrakcyjnym. Fonemu nie można usłyszeć, słyszymy jedynie allofon, konkretną głoskę, jedną z możliwych akustycznych realizacji fonemu.
2. Fonologia nie bada poszczególnych przedmiotów z osobna, ale relacje między nimi.
3. Przedmiot badań fonologicznych nie jest traktowany jako w pełni autonomiczny byt, ale jako część większego systemu.
4. Celem fonologii jest odkrywanie praw ogólnych przy pomocy indukcji (wnioskowania od szczegółu do ogółu) lub dedukcji (od ogółu do szczegółu, na mocy praw logiki).

Francuski antropolog nie miał wątpliwości, że metodę wypracowaną na gruncie fonologii można i należy zastosować w naukach społecznych. Przestrzegał jednocześnie przez zbyt dosłownym przekładaniem metod językoznawczych na język antropologii, gdyż niektóre analogie mogą być mylne, a podobieństwo tylko powierzchowne.

2.3.4.1.1

Problem awunkulatu i struktura głęboka

Fonologia ujawnia strukturę głęboką systemu dźwiękowego języka. Za punkt wyjścia przyjmuje pojęcie fonemu i pokazuje, że podstawowym budulcem języka nie jest, jak myślano dotychczas, głoska, ale fonem, który może być realizowany przez rozmaite głoski (allfony) w zależności od kontekstu. W podobny sposób Lévi-Strauss rewiduje podstawy antropologicznej teorii pokrewieństwa. Tradycyjnie bowiem sądzi się, że fundamentalną jednostką pokrewieństwa jest rodzina elementarna, jak głoszą tradycjonałisci reprezentowani przez Alfreda Radcliffe'a-Browna. Lévi-Strauss dowodzi jednak, że podstawowym elementem struktury pokrewieństwa jest konfiguracja składająca się z kobiety, jej brata, męża i syna.

Do wniosku takiego doprowadza badaczka analiza PROBLEMU AWUNKULATU, czyli szczególnej roli, jaką w niektórych kulturach przypisuje się wujowi. Wybór takiego a nie

innego układu na „atom pokrewieństwa” motywuje antropolog tym, że podana struktura zawiera wszystkie relacje rodzinne, które zawsze współwystępują ze stosunkiem pokrewieństwa. Znajdują się w niej bowiem obok relacji pokrewieństwa (brat – siostra), również stosunek powinowactwa (między małżonkami) oraz filiacji (między rodzicami a dziećmi). Obecność wuja, jak argumentuje badacz, jest nieodłącznie związana z istnieniem pokrewieństwa, wynika z owej relacji czysto strukturalnie.

System pokrewieństwa opiera się na wymianie kobiet, która powinna zmieniać kierunek w kolejnym pokoleniu. Zwraca uwagę asymetria modelu i przedmiotowe potraktowanie płci żeńskiej. Jednak Lévi-Strauss broni się przed zarzutem seksizmu, twierdząc, że faktycznie w historii ludzkiej w większości kultur wymianie podlegały kobiety, i tylko teoretycznie dopuszcza możliwość przeciwną. Dlatego też teoria Lévi-Straussa stała się celem ataków ze strony przedstawicielek teorii gender.

Reasumując: strukturalistyczny etos nie pozwala poprzestawać na stwierdzeniach opisujących powierzchowne regularności i nakazuje poszukiwać struktury głębokiej, którą można odtworzyć jedynie przy pomocy systematycznych badań empirycznych.

W stronę gramatyki mitu

2.3.4.1.2

Mity są to archaiczne opowieści ustne o bogach i bohaterach, opisujące początek świata, powstanie i pradzieje ludzkości. Są one obecne we wszystkich kulturach. W artykule *Struktura mitów* (1955) Lévi-Strauss wskazuje na antynomię leżącą u podstaw natury mitu. Z jednej strony opowiadane w micie wydarzenia mają charakter fantastyczny, wszystko może się tam zdarzyć, na pozór panuje tam zupełna dowolność w kombinowaniu przedmiotów, osób i wydarzeń. Z drugiej jednak strony mity odległych nawet ludów wykazują uderzające podobieństwo, a repertuar mitycznych fabuł okazuje się ograniczony i powtarzalny.

Dla zrozumienia tego faktu okazują się istotne dwa fakty z zakresu językoznawstwa strukturalistycznego Ferdinanda de Saussure'a:

1. Założenie o arbitralności znaku językowego. Jak w słowie brzmienie kojarzy się ze swym znaczeniem przy pomocy więzi czysto konwencjonalnej, tak dany element mitu może odsyłać do dowolnych sensów. Wynika to z tego, że sens elementu mitycznego zostaje określony przez jego relacje z innymi elementami systemu. Wbrew temu, co twierdził Carl Gustav Jung w swej teorii archetypów, żadne mityczne symbole nie posiadają znaczenia naturalnego i uniwersalnego.
2. Odróżnienie języka (fr. *langue*) i mowy jednostkowej (fr. *parole*). Język sytuuje się poza czasem, jest abstrakcyjnym systemem, podczas gdy mowa to konkretne wydarzenie historyczne. Język to domena czasu odwracalnego, mowa zaś – nieodwracalnego. Czas mitu odróżnia się od obu powyższych, łącząc w sobie ich własności. Mit bowiem dzieje się „onego czasu”, „przed stworzeniem świata”, a jednocześnie zachowuje swą ważność dla nas tu i teraz.

Badacz wyciąga stąd wniosek o istnieniu konstytutywnych jednostek mitu, które nazywa MITEMAMI (na wzór fonemów). Język naturalny jest systemem o podwójnej artykulacji: z fonemów powstają morfemy i semantemy (słowa), a ze słów zdania. Mitemy sytuują się powyżej poziomu słów, a więc na poziomie kompletnych zdań, opisujących wydarzenie lub stan rzeczy.

Za istnieniem specyficznych dla mitu elementów składowych sytuujących się powyżej poziomu języka przemawia również fakt łatwości przekładu mitu na różne języki. Mit stanowi tu przeciwieństwo poezji, która ze względu na sposób użycia języka jest niekiedy trudno przekładalna lub wręcz nieprzekładalna. O wartości mitu decyduje zawarta w nim fabuła, która jest niezależna od konkretnego językowego wysłowienia. Z kolei dla poezji istotne jest konkretne słowo, nie tylko jego sens, ale i brzmienie.

Elementarne części narracyjne mają postać relacji: przyporządkowują postaci działanie, a więc podmiotowi pewne

orzeczenie. Mitemy są wiązkami owych relacji, gromadząc wydarzenia analogiczne pod jakimś względem i pełniąc z tego powodu tę samą funkcję w strukturze mitu.

Lévi-Strauss ilustruje swe rozważania mitem o Edypie. W kolejnych wierszach zapisuje odmienne wersje fabuły. W kolumnach pogrupowane są analogiczne wydarzenia tworzące cztery mitemy.

TABELA 2

MITEM 1	MITEM 2	MITEM 3	MITEM 4
Kadmos szuka siostry Europy porwanej przez Zeusa		Kadmos zabija smoka	
	Ludzie powstałi z zasianych zębów smoka mordują się nawzajem		„kulawy” Labdakos (ojciec Lajosa)
	Edyp zabija swego ojca Lajosa	Edyp zabija Sfinksa	„niezgrabny” Lajos (ojciec Edypa)
Edyp żeni się ze swą matką Jokastą			„nabrzmiała stopa” Edypa
	Eteokles zabija swego brata Polinejkesa		
Antygona mimo zakazu grzebie swego brata Polinejkesa			

Opowieść mityczna toczy się od strony lewej do prawej i z góry na dół. Dostrzegamy jednak podobieństwa strukturalne, które pokazują, że struktura mitu ma w istocie charakter

dwuwymiarowy i posiada swą oś syntagmatyczną, jak i paradygmatyczną.

Cztery mitemy zgrupowane w kolumnach połączone są w dwie pary opozycji:

1. „przecenione więzi pokrewieństwa” (mitem 1) – „niedocenione więzi pokrewieństwa” (mitem 2),
2. „autochtonia człowieka” (mitem 3) – „negacja autochtonii człowieka” (mitem 4).

W tej perspektywie mit wskazywałby na niemożliwość pogodzenia koncepcji autochtonii człowieka (pochodzenia z ziemi i łączności z nią) z faktem narodzin ze związku kobiety i mężczyzny. Zawarte w tym archaicznym micie pytanie brzmiałoby: czy rodzimy się z jednego, czy z dwojga?

Powyższa analiza wyjaśnia, dlaczego typową figurą mitycznej i bajkowej fabuły jest powtórzenie. Jeśli przyjąć hipotezę Lévi-Straussa, to można uznać, że powtarzanie ujawnia strukturę mitu. Powtarzające się segmenty dostarczają kolejnych wariantów poszczególnych mitemów.

Jeśli składnikiem mitu są mitemy będące wiązkami prostych wydarzeń, to nie można mówić o jednej autentycznej wersji mitu, której usilnie poszukuje tradycyjna filologia pozytywistyczna. Każda bowiem wersja mitu jest równoważna innej wersji, a za mit należy uznać zbiór wszystkich jego znanych wariantów.

Z opisaną powyżej strukturalną analizą mitu wkraczamy do świata NARRATOLOGII, czyli takiej dziedziny literaturoznawstwa, która zajmuje się badaniem fabuł i sposobów ich przedstawiania. Nazwa tej dziedziny jest myląca. Fabuła to przebieg opisywanych w dziele literackim wydarzeń. Narracja jest sposobem ich opowiedzenia przez narratora. Tym niemniej przyjęło się mianem narratologii określać badania nad fabułą. Choć narratologia rozkwitła (na chwilę) głównie we

francuskojęzycznej nauce o literaturze, to jej genezy należy szukać w Rosji sowieckiej.

Władimir Propp i morfologia bajki magicznej

2.3.4.2.1

Prekursorem badań narratologicznych był Władimir Propp (1895–1970). W rozprawie *Morfologia bajki* (1928) przedstawia wnioski, do których dochodzi po dokonaniu analizy 450 bajek magicznych. Twierdzi, że różnorodność napotykanых opowieści jest pozorna, a wszystkie bajki magiczne należą do jednego typu, gdyż realizują jeden wzorzec struktury narracyjnej.

Fabula bajki magicznej składa się maksymalnie z 31 FUNKCJI FABULARNYCH. Nie wszystkie funkcje występują zawsze, tym niemniej nigdy nie zmienia się ich kolejność. Początek fabuły to odejście (funkcja nr 1), następnie bohater otrzymuje zakaz (funkcja nr 2), który narusza (funkcja nr 3). W dalszej kolejności przeciwnik zaczyna się wywiadywać o bohatera (funkcja nr 4) i uzyskuje informacje (funkcja nr 5). Używa podstęp (funkcja nr 6), po czym akcja toczy się dalej, poprzez wyprawę (funkcja nr 11), walkę (funkcja nr 16), aż do obowiązkowego pomyślnego zakończenia w postaci wesela (funkcja nr 31), poprzedzonego uzurpacją ze strony fałszywego bohatera (funkcja nr 24) i jego zdemaskowaniem (funkcja nr 28).

Postaci występujące w bajce magicznej grupują się w 7 KRĘGACH AKCJI, które odpowiadają następującym typom protagonistów:

1. przeciwnik,
2. dostarczyciel magicznego środka,
3. pomocnik,
4. królewna (postać poszukiwana) i jej ojciec,
5. osoba wyprawiająca bohatera w drogę,
6. bohater,
7. uzurpator.

Teoria zaprezentowana przez Proppa spotkała się z żywym oddźwiękiem wśród badaczy na całym świecie. Również Lévi-Strauss poświęcił jej rozprawę pt. *Analiza morfologiczna bajki*

rosyjskiej (1960), choć zapoznał się z nią już po przeprowadzeniu swych badań nad fabułą mitów.

Jakkolwiek metoda zastosowana przez rosyjskiego literaturoznawcę prowadzi do wyników ciekawych, to jest ograniczona pod względem obiektów, do których można ją zastosować. Bajki ze swej natury odznaczają się fabułami stosunkowo prostymi, schematycznymi i powtarzalnymi. Ich przekaz jest w wysokim stopniu niezależny od nośnika (mowa, tekst, komiks, obraz filmowy, piosenka itd.). Cechuje je również spora wariantywność: w różnych kulturach napotykamy rozmaite wersje dających się wszakże zidentyfikować bajek. Te właśnie powody sprawiają, że można pokusić się o opracowanie uniwersalnej gramatyki bajkowych fabuł. Propp ograniczył się zresztą do jednego tylko typu bajek: bajki magicznej.

2.3.4.2.2

Narratologia strukturalna

Przekonani o kulturowej uniwersalności idei gramatyki strukturaliści pragnęli stworzyć gramatykę literatury – system, który opisywałby zbiór wszelkich możliwych fabuł. Nie ograniczali się zresztą do przekazów literackich, ale w krąg swych zainteresowań włączali również takie teksty kultury jak dzieła sztuki malarskiej czy filmowej. Intencje ich było nieco odmienne od tych, które przyświecały Proppowi: chcieli oni nie tyle analizować istniejące opowieści, co stworzyć gramatykę pozwalającą na automatyczne ich generowanie. Widać tu wyraźne inspiracje koncepcjami Noama Chomsky’ego, twórcy gramatyki generatywnej, autora *Syntactic Structures* (1957).

Algirdas Julien Greimas (1917–1992), francuski badacz pochodzenia litewskiego, próbuje stosować do badania fabuł semantykę strukturalną. Na jej gruncie znaczenie definiowane jest przy pomocy terminów logicznych opisujących opozycje binarne, czyli występowanie pewnej własności lub jej brak. Greimas wskazuje na następujące poziomy wypowiedzi:

1. poziom jawny, zwany również POZIOMEM MANIFESTACJI lub poziomem figuratywnym, wyrażający się w użyciu

konkretnego środka przekazu, takiego jak np. opowiadanie, komiks, film, słuchowisko;

2. POZIOM POWIERZCHNIOWY, nazywany również poziomem antropomorficznym, który opisuje postaci i działania w odezwaniu od konkretnego medium;
3. POZIOM PODSTAWOWY, skryty najgłębiej, ma charakter czysto logiczny; narracja zakodowana zostaje przy pomocy symboli oznaczających aktanty (podmioty działające) i funkcje narracyjne (działania), co Greimas ujmuje w logicznej formule funkcji $F(A)$.

Nadzieje na stworzenie uniwersalnej gramatyki literatury szybko okazały się płonne. Metody wypracowane przez Proppa i Lévi-Straussa były pożyteczne przy analizie tekstów silnie skonwencjonalizowanych, a więc z dziedziny folkloru (jak mity i bajki) czy kultury popularnej (powieści kryminalne).

Wydaje się, że w czasach obecnych rysują się jaśniejsze perspektywy dla narratologii i w ogólności generatywnych gramatyk tekstowych. Wynika to z konieczności produkowania dużej ilości mało oryginalnych i sztamkowych tekstów na potrzeby mediów elektronicznych. To nużące zajęcie w coraz większym zakresie powierzane jest automatycznym generatorom tekstu, które potrafią produkować teksty o zadanych parametrach przy użyciu mniej lub bardziej zaawansowanych metod kombinatorycznych, realizowanych przez algorytmy sztucznej inteligencji.

Strukturaliści warszawscy

2.3.5

Również na polskim gruncie ukształtowała się specyficzna odmiana strukturalizmu. Troje głównych przedstawicieli tego nurtu to Aleksandra Okopień-Sławińska (ur. 1932), Janusz Sławiński (1934–2014) oraz Michał Głowiński (1934–2023). Swój manifest metodologiczny zawarli oni w wielokrotnie wznawianym *Zarysie teorii literatury*, wydanym po raz pierwszy w roku 1962. Podejście strukturalistyczne, pozwalające na badanie

dzieła literackiego w jego immanencji, sprzyjające oderwaniu go od kontekstów filozoficznych czy historycznych, pozwalało na uprawianie badań literackich w opozycji do dominującego wówczas paradygmatu marksistowskiego. Warszawscy strukturaliści koncentrowali swe dociekania wokół problematyki komunikacji literackiej.

2.3.5.1

Relacje osobowe w komunikacji literackiej

Jeśli założyć, że utwór literacki stanowi autonomiczną strukturę, to nie można utożsamiać nadawcy utworu z jego autorem empirycznym, czyli osobą, której nazwisko widnieje na okładce. Na określenie nadawcy dzieła literackiego Janusz Sławiński proponuje termin „**PODMIOT CZYNNOŚCI TWÓRCZYCH**”. Jest to instancja osobowa, która, sięgając po możliwości dostarczane przez system obowiązujących w danym momencie konwencji literackich, stosuje je w praktyce do wyprodukowania utworu literackiego. Autor empiryczny wchodzi w rolę **DYSPONENTA REGUŁ TWÓRCZYCH** w celu wyartykułowania i zapisania tekstu dzieła. Dlatego nie można fizycznej osobie autora empirycznego przypisać żadnej poszczególnej wypowiedzi, którą się w utworze da odnaleźć. Autorem całości tekstu utworu jest podmiot czynności twórczych. To postać czysto teoretyczna i nader tajemnicza. Jedyne źródło informacji o podmiocie czynności twórczych to tekst utworu. Jest to model „odnalezionego rękopisu”, który jest jedynym ogniwem łączącym nas z autorem empirycznym. Zauważmy, że po chwyt „odnalezionego rękopisu” chętnie sięgają powieściopisarze nowożytni, aż po Umberto Eco w powieści *Imię róży* (1980).

Aleksandra Okopień-Sławińska wprowadza instancję komunikacyjną leżącą poziom niżej aniżeli podmiot czynności twórczych. O ile ten ostatni jest tworem pozatekstowym (rola autora empirycznego), o tyle **PODMIOT UTWORU** jest bytem wewnątrztekstowym. Nie można go jednak utożsamiać z narratorem. Ten ostatni może być tzw. narratorem niewiarygodnym,

czyli takim np., który przedstawia rzeczy, nie rozumiejąc ich do końca i zdradzając się z tym mimowolnie przed czytelnikiem. Inny rodzaj narratora niewiarygodnego to taki, który usiłuje coś ukryć przed czytelnikiem, jak np. w powieści Agathy Christie pt. *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, w której narrator okazuje się mordercą. O istnieniu autonomicznej instancji podmiotu utworu świadczą najdobitniej didaskalia w tekście utworu dramatycznego, czyli tzw. tekst poboczny. Nie są to ani wypowiedzi postaci ani nieobecnego w dramacie narratora.

Analizując narrację, należy odróżniać INFORMACJĘ STEMATYZOWANĄ w dziele od INFORMACJI IMPLIKOWANEJ. Ten pierwszy rodzaj informacji jest dany jawnie przy pomocy znaczeń tekstu, ten drugi zaś – ukryty w sposobie mówienia podmiotu. Są to wszelkie cechy stylistyczne, składniowe, fonetyczne, leksykalne, które pozwalają wnioskować o osobie mówiącej. Wszelkie informacje, jakie posiadamy na temat podmiotu utworu, mają charakter implikowany, żadna stematyzowana w utworze informacja nie może się doń odnosić, gdyż transcenduje on świat przedstawiony dzieła literackiego. Podmiot utworu może poniekąd wcielić się w rolę narratora, który należy do świata przedstawionego utworu literackiego i którego słowa czytamy w powieści pierwszoosobowej. Narrator jednak, w odróżnieniu od podmiotu utworu, nie musi w ogóle w prozie istnieć.

Analogicznie można wskazać dwie instancje odbiorcze wpisane w utwór literacki. Podmiotowi czynności twórczych odpowiadałby CZYTELNIK IDEALNY. Jest to rola czytelnika empirycznego, który powinien posiadać wszystkie kompetencje niezbędne do pełnej lektury, aktualizującej wszystkie sensy zaprojektowane przez podmiot czynności twórczych. Umberto Eco (1932–2016) w dziele *Lector in fabula* (1979) wprowadza postać Czytelnika Modelowego, którego musi brać pod uwagę osoba pisząca utwór literacki, zupełnie podobnie jak strateg wojskowy powinien wyobrażać sobie swojego przeciwnika. Czytelnik idealny musi dysponować nie tylko znajomością języka, w jakim utwór jest napisany, ale również jego stylów funkcjonalnych

i literackich, oraz musi posiadać kompetencje kulturowe niezbędne do odczytania wszystkich aluzji i pełnej konkretyzacji świata przedstawionego dzieła literackiego. Jest bardzo bliski CZYTELNIKOWI MODELOWEMU, którego opisuje Umberto Eco.

Czytelnik idealny jest instancją pozatekstową. Można wskazać natomiast byt wewnątrztekstowy, nazywany przez Okopień-Sławińską ADRESATEM UTWORU, który sytuuje się na poziomie ontycznym podmiotu utworu. Jego charakterystyka może być budowana jedynie na podstawie informacji implikowanej przez tekst dzieła literackiego, podobnie jak podmiotu utworu.

Poziom niższy komunikacji, np. bohater, nic nie wie o poziomie wyższym – narratorze, nie wie, że jest przedmiotem opowieści. Narrator nie może być świadom istnienia podmiotu utworu, ten z kolei – nadawcy utworu (podmiotu czynności twórczych). Model powyżej opisywany może być rozbudowywany potencjalnie nieograniczoną ilość razy już wewnątrz świata przedstawionego dzieła literackiego. Będzie to przypadek tzw. narracji szkatułkowej, z którą mamy do czynienia w *Księdze tysiąca i jednej nocy*, w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego oraz w *Kongresie futurologicznym* Stanisława Lema.

- Algirdas Julien Greimas, *Elementy gramatyki narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4 lub w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
- Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.
- Claude Lévi-Strauss, *Analiza strukturalna w językoznawstwie i w antropologii*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000.
- Claude Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000.
- Jan Mukařovský, *O języku poetyckim*, przeł. W. Górny, w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- Jan Mukařovský, *O strukturalizmie*, przeł. J. Mayen, w: tegoż, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970.

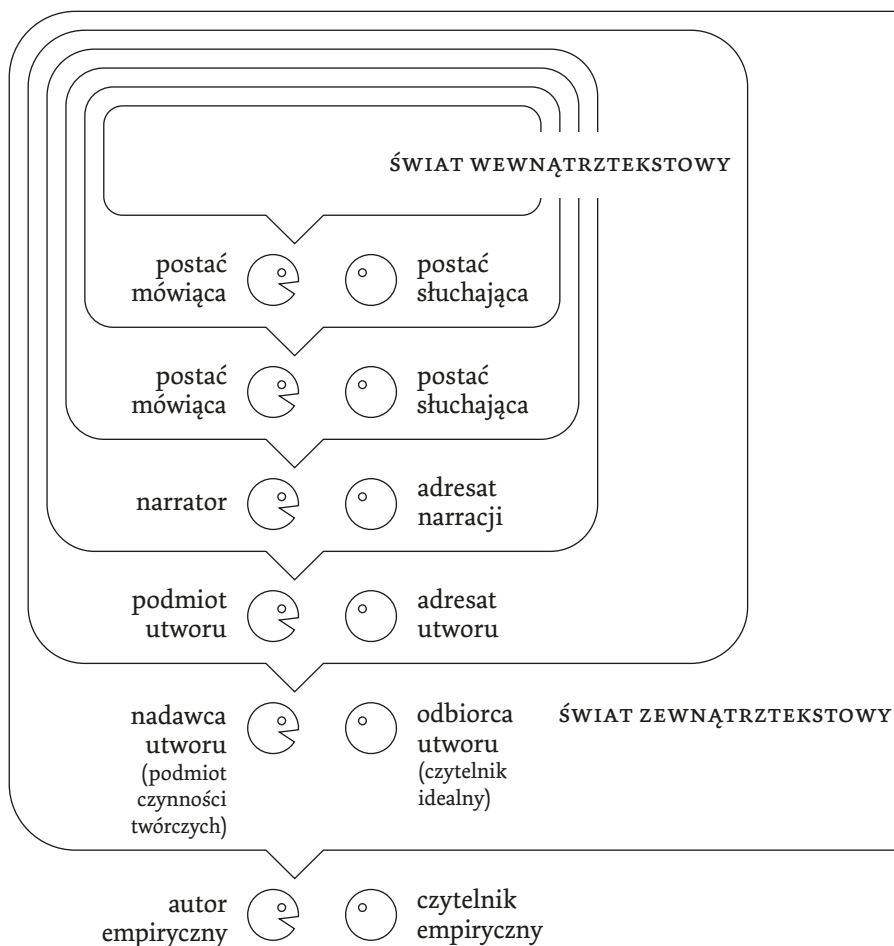
Aleksandra Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: tejże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Wrocław 1985.

Włodzimierz Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

Nikołaj S. Trubiecki, *Podstawy fonologii*, przeł. A. Heinz, Warszawa 1970.

Felix Vodička, *Historia literatury. Jej problemy i zadania*, przeł. J. Baluch, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1997.

ILUSTRACJA 4 Role osobowe



3

Semiotyka

Nazwa nauki o znakach pochodzi od greckiego słowa *semeion*. Oznacza ono tyle co znak, wróżba (znak wróżebny), ślad, sztandar, godło, hasło, objaw czy symptom. Te dwa ostatnie terminy należą do języka medycznego i określają widoczne oznaki choroby. Wszystkie te różnorodne znaki należeć będą do sfery zainteresowania SEMIOTYKI. Warto zwrócić uwagę, że w literaturze przedmiotu napotykamy również określenie „SEMIOLOGIA”. Pojawiło się ono w rozdziale o strukturalizmie, przy okazji omawiania koncepcji Ferdinanda de Saussure’a. Szwajcarski językoznawca przewidywał powstanie nauki, która zajmowałaby się społecznym funkcjonowaniem znaków. Jego prognozy się spełniły. Termin „semiologia” został przyjęty na określenie takiej dziedziny wiedzy na obszarze francuskojęzycznym. Termin zaś „semiotyka”, który został zaproponowany przez Johna Locke’a w wieku XVII, funkcjonuje na gruncie anglosaskim.

Owa dwoistość terminologiczna wskazuje na dwie tradycje, które można w rozwoju współczesnej semiotyki wyróżnić. Chronologicznie pierwsza z nich to semiotyka logiczno-filozoficzna, do której zaliczyć należy Charlesa Sandersa Peirce’a (1839–1914) i jego uczniów, jak również Gottloba Fregego (1848–1925). Druga

z tradycji semiotycznych wywodzi się od Ferdinanda de Saussure'a (1857–1913) i ma charakter lingwistyczno-strukturalny.

3.1

SEMIOTYKA LOGICZNO-FILOZOFICZNA

3.1.1

Charles Sanders Peirce

Charles Peirce'a (1839–1914; nazwisko Peirce'a należy wymawiać tak jak angielskie słówko *purse* – torebka) zasłynął jako twórca PRAGMATYZMU – jednego z pierwszych oryginalnie amerykańskich nurtów filozoficznych, który zyskał ogromne znaczenie w humanistyce wieku XX. Peirce był człowiekiem wszechstronnie wykształconym, polihistorem, pracującym na wielu polach nauki, nieraz odległych od siebie. Obok filozofii zajmował się matematyką, logiką, psychologią, antropologią, a także chemią, geodezją i astronomią.

Jego badania językoznawcze i logiczne przyczyniły się do powstania i rozwoju wiedzy o znakach jako takich. Peirce definiuje znak jako relację triadyczną, w którą wchodzi:

1. **REPREZENTAMEN** (znak) – środek przekazu, dowolne zjawisko fizyczne bądź przedmiot, który zastępuje jakiś przedmiot w procesie komunikacji;
2. **INTERPRETANT** – znaczenie, treść, inny znak, który prowadzi od reprezentamenu do przedmiotu i pozwala wyznaczyć odniesienie;
3. **PRZEDMIOT** – obiekt oznaczany, który może być realny lub fikcyjny.

Reprezentamen to ta część znaku, którą postrzegamy zmysłowo i która odnosi się do swego przedmiotu. Po spostrzeżeniu reprezentamenu w umyśle osoby spostrzegającej powinien pojawić się interpretant, czyli sens znaku. Interpretant pozwala określić, do jakich przedmiotów odnosi się reprezentamen, czyli jakie jest odniesienie znaku. W celu wyjaśnienia interpretanta potrzebujemy kolejnych znaków, z których każdy posiada swój

własny interpretant. Jeśli bowiem spostrzeżemy taki znak jak słowo „komputer”, którego interpretantem będzie określenie „maszyna licząca”, to, aby zrozumieć to ostatnie sformułowanie, trzeba wyjaśnić takie znaki jak „maszyna” oraz „liczyć”. Ów proces odsyłania jednych znaków do innych Peirce nazywa SEMIOZĄ. W procesie semiozy znak przekładany jest na inne znaki. Zjawisko owo będzie fascynować poststrukturalistów. W odróżnieniu jednak od poststrukturalistów Peirce uważał, że semioza nie ma charakteru nieskończonego, a sens znaku ostatecznie zakotwiczony jest w praktyce życia codziennego.

Peirce zaproponował szereg klasyfikacji znaków, które zwykle miały postać triadyczną. Jedna z nich została przeprowadzona ze względu na charakter relacji łączącej reprezentamen i przedmiot, do którego reprezentamen się odnosi. Amerykański filozof wyróżnia w tym kontekście trzy typy znaków:

1. IKONA odwzorowuje swój przedmiot, a więc łączy ją ze swym znaczeniem relacją podobieństwa; pośród ikon rozróżniał Peirce obrazy (odwzorowujące jakości) oraz diagramy (które odzwierciedlają relacje między częściami przedmiotu, jego strukturę);
2. INDEKS (wskaźnik, oznaka, objaw, symptom) pozostaje w bezpośredniej styczności czasowej lub przestrzennej z oznaczanym obiektem, a więc przedmiotu i reprezentującego go znaku ma charakter przyczynowo-skutkowy;
3. SYMBOL związany jest ze swym odniesieniem na mocy umowy, związek taki jest czysto konwencyonalny i może zostać w każdej chwili zniesiony.

Charles William Morris

3.1.1.2

Koncepcje Peirce’a rozwijał Charles W. Morris (1901–1979). W swych poglądach naukowych pozostawał pod wpływem idei Koła Wiedeńskiego i programu jedności nauk. W lingwistyce zasłynął przede wszystkim z wprowadzenia podziału semiotyki

na trzy dyscypliny: syntaktykę, semantykę i pragmatykę. W artykule *Foundation of the Theory of Signs* (1938) opublikowanym we współredagowanej przezeń *International Encyclopedia of Unified Science* zostaje ów podział wyłożony w następujący sposób:

1. SYNTAKTYKA opisuje relacje między znakami bez odnoszenia ich do przedmiotów oznaczanych ani znaczeń. Do tej pory tego rodzaju rozważania w lingwistyce dominowały. Morris wyróżnia dwa typy reguł syntaktycznych: REGUŁY FORMACYJNE, które mówią o tym, jak budować zdania ze znaków prostych, oraz REGUŁY TRANSFORMACYJNE, wedle których można zdania kombinować i przekształcać, czyli jak tworzyć zdania z innych zdań.
2. SEMANTYKA zajmuje się odnoszeniem znaków do przedmiotów, na które owe znaki wskazują. Przedmiotem jej badania jest więc relacja między systemem znaków a rzeczywistością zewnętrzną. Morris odróżnia semantykę opisową oraz semantykę czystą. Ta pierwsza bada konkretne znaki językowe w ich historycznym uwikłaniu w procesy znaczeniowe. Semantyka czysta dąży do zgłębienia sposobu funkcjonowania mechanizmu znaczenia w ogólności, do wyjaśnienia, jak słowa łączą się z rzeczami. Do tej pory w mniejszym stopniu stanowiła ona przedmiot badawczego zainteresowania lingwistów na korzyść semantyki opisowej, badającej konkretne języki.
3. PRAGMATYKA skupia się na relacji między znakami i ich użytkownikami. Termin ten został użyty w nawiązaniu do pragmatyzmu uprawianego przez Peirce'a, Williama Jamesa i Johna Deweya, choć te dwa terminy muszą zostać odróżnione. Pragmatyka to dziedzina lingwistyki (i semiotyki w ogóle), podczas gdy pragmatyzm to nurt w filozofii. Użytkownikami znaków, ich nadawcami i odbiorcami są organizmy żywe, dlatego Morris powiada, że przedmiotem zainteresowania pragmatyki jest biotyczny aspekt semiozy, czyli wszystkie psychologiczne, biologiczne i socjologiczne zjawiska, które zachodzą podczas posługiwania się znakami. Historycznie pragmatyka wywodzi się z retoryki, która jest

sztuką wywierania wpływu na innych ludzi za pomocą środków językowych.

Wagę pragmatyki dla pełni obrazu funkcjonowania języka można sobie uzmysłować, biorąc pod uwagę przykład słówek okazjonalnych, takich jak „tak”, „nie”, „teraz”, „tutaj”, „ty”. Sama znajomość ich znaczenia słownikowego jest niewystarczająca, aby zrozumieć ich sens w konkretnej sytuacji. Niezbędna jest znajomość kontekstu oraz intencji osoby wypowiadającej takie słowo. Tego rodzaju problemami zajmuje się pragmatyka językowa, której dynamiczny rozwój przypada na II połowę XX w.

John Langshaw Austin

3.1.3

Najwybitniejszym przedstawicielem nurtu pragmatyki językowej stał się John Langshaw Austin (1911–1960), twórca koncepcji aktów mowy. W swych filozoficznych pracach podkreślał fakt, że mowa służy nie tylko do komunikacji, ale również do działania wykraczającego poza przekazywanie informacji. Główne dzieło Austina nosi tytuł *Jak działać słowami* (*How to do Thing with Words*, 1962). Austin wyróżnia dwie klasy wypowiedzi: KONSTATACJE i PERFORMATYWY. Konstatacje informują o faktach, a zatem może przysługiwać im wartość logiczna prawdy lub fałszu. Performatywy natomiast nie pełnią funkcji komunikacyjnej, ale służą do wykonywania działań. Przykładem wypowiedzi performatywnej jest obietnica. Złożenie obietnicy to coś więcej niż tylko poinformowanie o tym fakcie – to wzięcie na siebie zobowiązania. To, że przyrzeczenie nie jest oznajmieniem, wiadać chociażby po tym, że nie można mu przypisać wartości logicznej prawdy lub fałszu. Obietnica nie może być prawdziwa ani fałszywa, ale może zostać spełniona bądź niespełniona, dotrzymana lub niedotrzymana. Polega ona na wzięciu na siebie pewnego zobowiązania, a więc skutkuje w stworzeniu pewnego stanu rzeczy, a nie tylko w stwierdzeniu zachodzenia stanu rzeczy. Wypowiedziane podczas chrzcin słowa „Daję ci na imię”

nie tylko konstatają fakt nadawania imienia, ale faktycznie owo imię nadają. W takim użyciu język spełnia rolę sprawczą, nie zaś tylko sprawozdawczą.

W późniejszych swych rozważaniach Austin spostrzega, iż każda wypowiedź może pełnić rolę performatywną, jeśli tylko zaistnieją sprzyjające ku temu okoliczności. Dlatego też stwierdza, że w każdym akcie wypowiedzi można wyróżnić trzy działania składowe. Są to:

1. AKT LOKUCYJNY, który sprowadza się do wypowiedzenia danych słów i wyrażenia pewnych znaczeń,
2. AKT ILLOKUCYJNY, polegający na wykonaniu czynności mowy, np. obietnicy, chrztu, ostrzeżenia kogoś przed czymś;
3. AKT PERLOKUCYJNY, który zawiera w sobie całość skutków, jakie akt illokucyjny wywołał na osobie odbiorcy komunikatu i innych osobach.

Na przykład w przypadku wypowiedzi „Powinieneś więcej pracować, aby zdać egzamin” akt lokucyjny to językowy sens przytoczonego zdania; akt illokucyjny polega na przekazaniu pewnej rady, akt perlokucyjny zaś to wpływ na postępowania osoby, do której powyższe słowa zostały wypowiedziane, i podjęcie przez nią stosownych wysiłków.

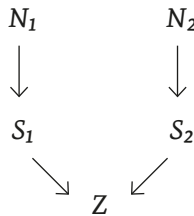
Gottlob Frege (1848–1925) uważany jest za jednego z twórców współczesnej logiki i semantyki. W artykule *Sens i znaczenie* (*Über Sinn und Bedeutung*, 1892) rozważania swe rozpoczyna od problemu tożsamości. Można by przypuszczać, że stwierdzenie tożsamości dwóch różnych przedmiotów poszerza naszą wiedzę. Dowiadujemy się oto, że $A=B$. Jednak skoro $A=B$, to B nie jest niczym innym niż A, a A nie jest niczym innym aniżeli B. Nie może tu być zatem mowy o dwóch różnych przedmiotach. Nie istnieje żadne B odrębne od A, a jedynie A, do którego odnosimy się raz przy pomocy A, a raz przy pomocy B. Skoro tak,

to wyjściowa równość oznacza tyle co $A=A$, a więc jest tautologią. Nie niesie żadnej informacji o faktach, nie może więc rozszerzać naszej wiedzy.

Próba rozwikłania tego paradoksu prowadzi do wniosku, że pomiędzy nazwą a jej znaczeniem (*Bedeutung*) musi występować element pośredni. Frege nazywa go *SEMSEM* (*Sinn*). Sens określa sposób, w jaki przedmiot jest dany odbiorcy znaku. Sens jest jednym ze sposobów odniesienia się do znaczenia znaku. Nazwy „Gwiazda Poranna” i „Gwiazda Wieczorna”, które określają ten sam przedmiot fizyczny, posiadają odmienne sensy, ale to samo znaczenie. Stwierdzenie, że nie są to dwie różne gwiazdy, Hesperos i Fosforos, ale planeta Wenus, było postępem w astronomii.

Graficznie tę sytuację można zobrazować następująco (N – nazwa, S – sens, Z – znaczenie):

ILUSTRACJA 5



ŹRÓDŁO: B. Wolniewicz, *Wstęp*, do: G. Frege, *Sens i znaczenie*, w: tegoż, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1977

W typowym przypadku nazwa posiada sens, któremu odpowiada pewne znaczenie. Może jednak zdarzyć się nazwa pozbawiona sensu (*nonsens*) lub nazwa posiadająca sens, ale pozbawiona znaczenia (najdalsze od Ziemi ciało niebieskie, kwadratowe koło, drewniane żelazo). Odróżnienie między

sensem i znaczeniem, zaproponowane przez Fregego, w dydaktyce szkolnej jest prezentowane jako opozycja między TREŚCIĄ SŁOWA a jego ZAKRESEM ZNACZENIOWYM. Jest to rozróżnienie bliskie opozycji pomiędzy KONOTACJĄ a DENOTACJĄ albo ZNACZENIEM i OZNACZANIEM, między tym, co znak ZNACZY (pojęciem), a tym, co OZNACZA (przedmiotem).

3.2 SEMIOLOGIA LINGWISTYCZNO-STRUKTURALISTYCZNA

3.2.1

Ferdinand de Saussure

Szwajcarski językoznawca wychodzi od krytyki tradycyjnej teorii, która uznaje znak za połączenie nazwy i rzeczy. Na gruncie teorii tradycyjnej ciąg liter układający się w słowo „drzewo” odnosi do pewnej rzeczy, jaką jest drzewo. Jednak teoria ta wydaje się nieprawdziwa, z tego względu, że zakłada istnienie uprzedniej, niezależnej od języka klasyfikacji przedmiotów, do których słowa miałyby się odnosić. Nie daje ona również wyjaśnienia, czym jest nazwa – czy jest bytem psychicznym czy akustycznym, a więc fizycznym.

Niemniej z tradycyjnej teorii zachowuje de Saussure diadyczną strukturę znaku. Dowodzi, że znak składa się z połączenia dwóch elementów. Są to POJĘCIE oraz OBRAZ AKUSTYCZNY. De Saussure używa terminu „obraz akustyczny”, aby podkreślić, że nie chodzi tu o konkretną realizację foniczną znaku. Obraz akustyczny ma mieć charakter psychiczny w tym sensie, w jakim możemy mówić do siebie w myślach, jest to więc coś w rodzaju idealizacji możliwych dźwiękowych realizacji znaku. Nie składa się na nią konkretna substancja dźwiękowa, ale jej abstrakcyjna forma. Pojęcie również należy do porządku psychologicznego. Jest to sens, jaki z danym obrazem akustycznym wiążemy. Sens ten bynajmniej znaku nie poprzedza, ale jest przez znak określany.

Szwajcarski językoznawca zauważa, że słowo „znak” jest ambiwalentne. Może ono oznaczać całość znaku, czyli połączenie

pojęcia oraz obrazu akustycznego. Ale często używa się go również na oznaczenie wyłącznie zmysłowo postrzegalnej, fonicznej formy znaku – obrazu akustycznego (lub jego graficznego zapisu). Dlatego też de Saussure proponuje zastąpić wyrażenia „obraz akustyczny” oraz „pojęcie” odpowiednio przez ELEMENT ZNACZONY (*signifié*) oraz ELEMENT ZNACZĄCY (*signifiant*). Znak zaś stanowi połączenie tych dwóch elementów.

Kolejna cecha znaku wedle de Saussure’a to jego ARBITRALNOŚĆ lub, jak to ujmuje badacz, dowolność. Nie istnieje żadna konieczna więź między znaczeniem i dźwiękiem. Dowodem na to jest choćby fakt, że w różnych językach te same pojęcia oznaczane są innymi dźwiękami. Na przykład truskawka to po francusku *fraise*. Do pewnego stopnia wyjątkiem będą np. wyrazy dźwiękonaśladowcze, jednak nawet one brzmią odmiennie w różnych językach (np. w języku niemieckim pies szczeka: „wuff, wuff”). Przeciwnieństwem poglądu o arbitralności i KONWENCJONALNOŚCI znaku językowego jest NATURALIZM FONETYCZNY, reprezentowany m.in. przez Kratylosa, który idzie w tym za Pitagorasem i Heraklitem. Kratylos twierdzi, że nazwa ma „przylegać” do przedmiotu i zawierać „odpowiednie” dźwięki. Wedle tego ujęcia nazwa odzwierciedla właściwości swego desygnatu. Ujęcie takie de Saussure wyrzuca poza obręb językoznawstwa. Za znaki uważa tylko takie środki wyrazu, które oparte są na konwencji społecznej, nieumotywowanej w sposób naturalny. Co więcej, znaki opierające się na podobieństwie do swych odniesień (np. pantomima) wyrzuciłby poza granice postulowanej nauki o znakach, semiotologii.

Celem semiotologii, jak powiadał de Saussure, byłyby badania „życia znaków w obrębie życia społecznego” ludzi. Miały to być znaki dowolnego typu, niekoniecznie językowe. Językoznawstwo stanowi z tej perspektywy dziedzinę semiotologii. Zaś semiotologia, zdaniem de Saussure’a, miała być częścią psychologii społecznej, a więc psychologii w ogóle – widać tu ciężące dziedzictwo pozytywistycznego psychologizmu.

Szwajcarski językoznawca podkreślał, że znaczenie znaku jest zawsze systemowe i opiera się na różnicach w stosunku do znaczeń innych znaków. De Saussure nie odnosi zatem pojedynczego, wyrwanego z kontekstu znaku bezpośrednio do przedmiotu czy pojęcia, ale system znaków jako całość do rzeczywistości. Taki model tłumaczy, dlaczego każdy język nieco inaczej porządkuje rzeczywistość zewnętrzną.

3.3

SEMIOTYKA W NAUKACH O KULTURZE

3.3.1

Szkoła w Tartu i tekst kultury

Semiologia de Saussure'a i semiotyka Peirce'a miały genezę, odpowiednio, lingwistyczną i logiczno-filozoficzną i do tych nader abstrakcyjnych dziedzin przedmiot nauki o znakach ówczesnie się ograniczał. Dopiero semiotycy z Tartu wyprowadzili semiotykę na szerokie wody nauk o kulturze. Nie ograniczali się oni jedynie do badań logicznych i językowych, ale rozważaniami swymi objęli takie dziedziny kultury jak literatura, mitologia, folklor, malarstwo, teatr i film. Inspiracje do swych rozważań Jurij Łotman (1922–1993) i Boris Uspienski (ur. 1937) czerpali z matematycznej teorii informacji i teorii komunikacji, żywiłowo rozwijającej się w latach 60. XX w. dzięki koncepcjom Claude'a E. Shannona (1916–2001). Do podstawowych pojęć semiotyki tartuskiej należą takie terminy jak KOD, KOMUNIKAT oraz MODEL. Wedle matematycznej teorii komunikacji Shannona komunikat przekazywany od nadawcy podlega zakodowaniu, a następnie w celu odczytania go odbiorca dokonuje dekodowania. Kluczowe jest dla semiotyków tartuskich pojęcie przekodowania, które polega na przetłumaczeniu komunikatu z jednego kodu na inny.

Punktem wyjścia jest rozumienie sztuki jako środka komunikacji, przy czym każdy rodzaj sztuki posługuje się specyficznym językiem. Istnieje język literatury, ale również język malarstwa,

język rzeźby, język muzyki, język tańca czy język filmu. Nie musi to być więc koniecznie język naturalny, taki jak rosyjski, francuski czy chiński, ale może to być język obrazu, dźwięku i gestu. Łotman zauważa ponadto, że język służy nie tylko do komunikacji, ale również do modelowania. Nie tylko język, każdy kod służy nie tylko do przekazywania informacji, ale również proponuje model świata, który odzwierciedla rzeczywistość wedle specyficznych dla siebie praw, w sposób wybiórczy, uproszczony i zniekształcony. Język sztuki jest językiem wtórnym, czyli nadbudowanym nad pierwotnym językiem naturalnym. „Sztuka jest WTÓRNYM SYSTEMEM MODELUJĄCYM” – pisze Łotman. Istotne jest słowo „modelujący”, gdyż Łotman kładzie nacisk na to, że tekst literacki w swym wymiarze znaczeniowym nie ma na celu stanowić kopii rzeczywistości, ale jej model. Na gruncie semiotyki tartuskiej dzieło sztuki jest modelem świata.

Zainteresowanie kwestią znaczenia odróżniało semiotyków tartuskich od formalistów, którzy starali się badać dzieło sztuki literackiej jako twór autonomiczny, nieodnoszący się do rzeczywistości zewnętrznej. Idąc za ustaleniami Shannona i matematycznej teorii informacji, Łotman definiował ZNACZENIE jako INWARIANT OPERACJI PRZEKŁADU, czyli ten element komunikatu, który pozostaje niezmienny po przetłumaczeniu na inny język.

Według Łotmana znak nie może istnieć w izolacji od innych znaków. Znaczenie powstaje w systemie, wskutek przecięcia dwóch łańcuchów struktur. Pierwszy z tych łańcuchów to PLAN WYRAŻANIA, drugi – PLAN TREŚCI. W tej perspektywie znaczenie powstaje w procesie przekodowania: jedne znaki są przekładane na ciągi innych znaków. Tego rodzaju przekodowanie w obrębie jednego systemu Łotman nazywa PRZEKODOWANIEM WEWNĘTRZNYM. Przykładem przekodowania wewnętrznego jest romantyczne pojęcie geniuszu, które daje się ująć jedynie wewnątrz systemu topiki romantycznej. W obrębie świadomości romantycznej nie pojawia się potrzeba przekładu tego i innych pojęć na język znaczeń obiektywnych.

Częściej jednak mamy do czynienia z PRZEKODOWANIEM ZEWNĘTRZNYM, które powszechnie występuje w językach naturalnych. Pojawia się tu przekodowanie formy dźwiękowej na graficzną – w procesie zapisywania mowy. Przekodowanie zewnętrzne jest charakterystyczne dla stylu realistycznego, gdzie rzeczywistość literacka zostaje odniesiona do rzeczywistości zewnętrznej.

Znak rozumiany jako przecięcie łańcuchów strukturalnych stanowi twór symetryczny, a plan wyrażania i plan treści okazują się określeniami względnymi. Na przykład nauczyciel na lekcji języka obcego może wskazać na stół, aby zastąpić nieznane jeszcze uczniom słowo. Wówczas przedmiot fizyczny pełni rolę znaku językowego. Przekodowania mogą być binarne jako zestawienia dwóch łańcuchów struktur (takie występują najczęściej w językach naturalnych), jak też wielokrotne, które są charakterystyczne dla wtórnych systemów modelujących i pozwalają na różnorodne interpretacje jednego znaku. W ten sposób rzeczywistość zostaje skonstruowana jako przecięcie różnorodnych punktów widzenia. Poliperspektywiczny obraz zyskuje na bogactwie znaczeniowym i chroni przed spojrzeniem jednostronnym. Przykładem takiej wielości perspektyw jest styl powieści Michaiła Lermontowa pt. *Bohater naszych czasów*. Charakter głównego bohatera poznajemy za pośrednictwem relacji różnych osób, w tym jego własnej. W ten sposób zostaje on przedstawiony z perspektywy systemów wartości związanych z różnymi kodami społeczno-kulturowymi.

Jednym z centralnych pojęć tartuskiej szkoły semiotyki jest pojęcie TEKSTU. Jurij Łotman wskazuje na trzy cechy konstytutywne tekstu:

1. wyrażenie,
2. ograniczenie,
3. strukturalizacja.

Po pierwsze, tekst zostaje wyrażony przy pomocy ZNAKÓW należących do KODU, a niekiedy również utrwalony na jakimś NOŚNIKU. Istnieje jednak wiele tekstów, które zostają wyrażone,

ale nie utrwalone, jak np. spektakl teatralny czy opowieść ustna (skaz). Istnieje wiele rzeczy, które nie są tekstami: stoły, domy, ulice itd., choć w zasadzie każda rzecz może stać się tekstem, jeśli tylko odpowiednio zdefiniować kod.

Po drugie, tekst posiada ograniczenie. W przypadku opowieści ustnej jest to początek i koniec narracji, w teatrze – rampa sceny teatralnej, podniesienie i opuszczenie kurtyny, w malarstwie – rama obrazu, w filmie – rama ekranu oraz napis „Koniec”. Język naturalny jako taki nie jest tekstem, gdyż trudno wskazać precyzyjnie jego granice. Warto dodać, że problem ten nie zachodzi w przypadku języków sztucznych.

Po trzecie, tekst posiada strukturę wewnętrzną, nie jest chaotycznym ciągiem znaków ani pozbawioną struktury, niepodzieloną całością. W przypadku tekstu literackiego dzielić się on może na słowa, wersy, strofy, zdania, paragrafy i rozdziały. Charakterystyczna jest również stosowna do gatunku tekstu kompozycja treściowa.

SEMIOLOGIA FRANCUSKA: ROLAND BARTHES

3.4

Francuskie literaturoznawstwo i humanistyka w ogóle stały się żyzną glebą do rozwoju semiologii, która miała przecież tu właśnie swe prekursorskie tradycje sięgające Ferdinanda de Saussure’a. Jednym z najświatniejszych przedstawicieli francuskiej semiotyki strukturalnej stał się Roland Barthes (1915–1980).

System mody

3.4.1

Jeśli semiotycy tartuscy ograniczali się w zasadzie do badania tzw. sztuki wysokiej oraz folkloru, to Barthes zastosował metody semiotyki strukturalnej do badania kultury masowej. Jego wydana w 1967 r. rozprawa zatytułowana *System mody* stanowi rezultat badań nad modą kobietą z sezonu 1958–1959.

Jest to badanie synchroniczne, gdyż autor ogranicza się do jednego sezonu. Na wstępie odróżnia dwa sposoby reprezentacji ubioru realnego: „ubiór-obraz” uwidoczony na fotografii oraz „ubiór pisany”, czyli opis słowny. Dociekania swoje Barthes ogranicza do tego ostatniego, bada więc w istocie językowe sposoby opisu ubioru. Również w systemie mody istnieje opozycja między językiem (*langue*) i mówieniem (*parole*): ubiór rozumiany jako strukturalny system mody odpowiada językowi, a ubieranie się jest odpowiednikiem mówienia. W celu wykrycia podstawowych jednostek systemu mody Barthes posługuje się strukturalistyczną metodą komutacji, czyli sztucznej modyfikacji pewnego elementu struktury, i obserwowania, jak zmiana ta wpłynęła na sposób odczytania lub użycia owej struktury. Odkrywa w ten sposób dwie klasy komutatywne: ubiór oraz świat. Każda bowiem wypowiedź na temat mody składa się z dwóch członów: jednego odnoszącego się do ubioru, drugiego wskazującego na jego semantykę, zakorzenienie w świecie zewnętrznym oraz w systemie obowiązującej mody. Stąd zaś wynika, że ubiór stanowi znaczące (*signifiant*), odpowiadające mu znaczenie (*signifié*) to elementy świata zewnętrznego oraz moda. Semantyki stroju nie ustanawia bezpośrednie odniesienie do świata, ale miejsce stroju w całym systemie mody.

3.4.2

Semiologia kultury masowej. Mit według Barthes’a

Celem dociekań Rolanda Barthes’a jest ideologiczna krytyka kultury masowej i jej języka. Krytyka owa polega na semiotycznym rozbiórce owego języka. Kolejne dzieło Barthes’a, pt. *Mitologie* (1957), składa się z krótkich felietonów odnoszących się do zjawisk i artefaktów z zakresu szeroko rozumianej kultury masowej. Barthes zajmuje się tam np. inscenizowanymi walkami, tzw. wolną amerykanką, które interpretuje w kontekście tragedii antycznej, komedii dell’arte, Piety i mitycznej walki Dobra ze Złem. W podobny sposób, korzystając ze swego

wykształcenia filologa klasycznego, analizuje fotografie ze Studia Harcourt, fryzury Rzymian w filmie Josepha E. Mankiewicza pt. *Juliusz Cezar*, makijaż Greta Garbo w *Królowej Krystynie*, sztukę striptizu i karoserię Citroëna DS 19.

Mit jest słowem (*le mythe est une parole*), powiada Roland Barthes. Używa tutaj słówka *parole*, które w kontekście strukturalizmu przekładane jest na polski jako „mowa jednostkowa”, a więc efekt zastosowania reguł języka (*langue*). Mit jest więc skutkiem zastosowania gramatyki mitu, wypowiedzią mityczną. Nie istnieją granice substancjalne mitu, a jedynie granice formalne, gdyż mitu nie konstytuuje jego przedmiot, ale sposób wypowiedzania. Barthes wskazuje na metajęzykowy charakter mitu, który posiada strukturę trójdzielną. Składa się ze znaczącego (materialnego nośnika znaku), znaczonego (sensu znaku) i znaku, będącego całością znaczącego i znaczonego. Mit rodzi się wówczas, gdy pewien znak, który stanowi całość znaczącego i znaczonego, zostaje w całości potraktowany jako znaczące, odsyłające do zupełnie innego znaczonego. Barthes podaje przykłady bukietu róż, czarnego kamienia, łacińskiej formułki „*quia ego nominor leo*” („ponieważ nazywam się lew”) oraz fotografii afrykańskiego dziecka we francuskim mundurze umieszczonej na okładce francuskiego tygodnika ilustrowanego „*Paris Match*”. Bukiet róż oznacza namiętność, wskutek czego pojawiają się tu trzy elementy: znaczące (bukiet róż), znaczone (róże) oraz drugie znaczone (namiętność). To drugie znaczenie jest nie jako piętrowe, a jego znaczące stanowi autonomiczny znak. Owo znaczące jest w istocie puste, co dobrze widać na przykładzie czarnego kamienia. Można mu nadać jakiś sens (oddanie głosu za wyrokiem śmierci), ale czarny kamień sensu tego nie posiada sam z siebie. Podobnie w róży jako w przedmiocie fizycznym nie ma niczego, co by łączyło ją z uczuciem miłości. Pasożytnicza praca mitu możliwa jest dzięki mechanizmowi konwencjonalności znaku, którym może stać się arbitralnie wybrane połączenie znaczącego i znaczonego. Łacińska formułka oznaczająca „ponieważ nazywam się lew” i ma stanowić uzasadnienie

ILUSTRACJA 6 Okładka Paris Match



ŹRÓDŁO: <https://literariness.org/wp-content/uploads/2017/05/paris-match.jpg> [dostęp 22.04.2025]

prawa lwa do „lwiej” części, ale jako całość oznacza ona przykład gramatyczny jako taki, mówi: „jestem przykładem gramatycznym”. Fotografia afrykańskiego dziecka we francuskim mundurze to znak autonomiczny: znaczące – układ plam barwnych, znaczone „czarnoskóry żołnierz salutuje”. Jednak cały ten znak potraktowany jako puste znaczące zyskuje sens, który Barthes wyraża jako: „pomieszanie francuskości z militarystką”.

TABELA 3

Język MIT	}	1. signifiant	2. signifié
		3. znak I. SIGNIFIANT	
	}	II. SIGNIFIÉ	
		III. ZNAK	

Francuski semiotyk wskazuje trzy lektury mitu, odpowiadające trójdzielnej strukturze znaku mitologicznego.

1. Wytwórca mitu wychodzi od pewnego pojęcia (np. francuskiego imperializmu) i poszukuje dla niego znaku. Odnajduje go w fotografii czarnoskórego dziecka w mundurze armii francuskiej, który salutuje przed trójkolorową flagą. Fotografia staje się pustym znaczącym, które pozwala się wypełnić nową treścią.
2. Mitolog, czyli demaskator mitów, nastawia się na pełne znaczące, w którym stara się rozróżnić między sensem znaku i formą wykorzystywaną przez mit.
3. Konsument mitu jest odbiorcą naiwnym również nastawionym na pełne znaczące, które stanowi dlań jednak nierozzerwalną całość sensu znaku i jego funkcji jako formy dla znaczenia mitycznego.

Barthes określa mit jako kradzież języka. Mit chwyta pewien sens i zawłaszcza go do swoich celów, niczego nie ukrywając,

owszem, prezentując proponowaną przez siebie perspektywę jako coś naturalnego i oczywistego. Jak ujmuje to sentencjonalnie Barthes, mit przekształca historię w naturę.

BIBLIOGRAFIA

3.5

- Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000.
Roland Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.
Roland Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2005.
Gottlob Frege, *Sens i znaczenie*, w: tegoż, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1977.
Jacek Juliusz Jadacki, *Spór o granice języka*, Warszawa 2001.
Jurij Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
Katarzyna Rosner, *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą: jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia*, Kraków 1981.
Sztuka w świecie znaków, red. B. Żytko, Gdańsk 2002.

4

Psychoanaliza

Psychoanaliza to jeden z najważniejszych, ale i najbardziej kontrowersyjnych nurtów w humanistyce XX w. Ma ona tyłuż gorących zwolenników, ilu zaciekłych wrogów. Psychoanaliza wyrasta ze sprzeciwu wobec mieszczańskiej i purytańskiej kultury, represyjnej w sferze moralności i obyczajów życia codziennego. W swych filozoficznych implikacjach psychoanaliza wskazuje na nieprzewidywalny konflikt między jednostkowym życiem i ogólnoludzką kulturą.

SIGMUND FREUD

4.1

Za twórcę psychoanalizy uważa się Sigmunda Freuda (1856–1939). Austriacki uczony rozpoczął swą badawczą karierę od badań anatomicznych nad układem nerwowym, w tym nad znieczulającymi właściwościami kokainy. Prowadził również badania nad afazją, czyli zaburzeniami mowy. Następnie zajął się histerią i nerwicami. Pod kierunkiem Jeana-Martina Charcota (1825–1893) praktykował w Paryżu hipnozę jako metodę psychoterapii. W końcowej fazie swej twórczości uogólnił metodę

psychoanalityczną, zastosował ją do badania kultury jako takiej i podjął się filozoficznej diagnozy stanu współczesnej cywilizacji.

4.1.1

Antykartezjanizm

Podstawowym dogmatem teorii psychoanalitycznej jest założenie o istnieniu sfery nieświadomości. NIEŚWIADOMOŚĆ funkcjonuje obok dziedziny świadomych treści umysłu, jest jednak dla świadomości niedostępna lub dostępna tylko z najwyższą trudnością. Pojęcie nieświadomości posiada swą długą filozoficzną genealogię. Stanowiło ono podstawę filozofii Eduarda Hartmanna (1842–1906), którą zawarł on w dziele pt. *Filozofia nieświadomego* (1869). Założenie to wprowadza istotną innowację do powszechnie przyjętego w filozofii nowożytnej kartezjańskiego paradygmatu w ujęciu ludzkiego umysłu. W swej maksymie *cogito ergo sum* (myślę, więc jestem) Kartezjusz o istnieniu *ego* wnioskuje z faktu myślenia. To właśnie akt myślenia stanowi dlań jedyną pewną podstawę wiedzy. Według Kartezjusza umysł jest przezroczysty dla samego siebie, jest w stanie poznać się na sobie samym lepiej, niż mógłby uczynić to ktośkolwiek z zewnątrz. Jest to, można powiedzieć, zdroworozsądkowy punkt widzenia. Któż może znać mnie lepiej niż ja sam? Jestem najlepszym w świecie znawcą samego siebie, pisał Michel de Montaigne, i z siebie samego przeto uczynił temat swego dzieła – *Prób*. Założenie o doskonałej przezroczystości umysłu dla samego siebie leży u podstaw metody introspekcji, stosowanej szeroko w dziewiętnastowiecznej psychologii i później odrzuconej przez behawioryzm.

Sigmund Freud miał poczucie rewolucyjności głoszonych tez. Zauważał, że ludziom o wykształceniu filozoficznym absurdalna wydaje się idea nieświadomego zjawiska psychicznego. Freud burzył długo pielęgnowaną przez filozofów tożsamość podmiotu i świadomości. Podważał również racjonalizm podmiotu.

Podmiot kieruje się nie tylko wyrozumowanym, świadomym namysłem, ale ulega dodatkowo, a być może w sposób przeważający, nieświadomej, irracjonalnej sferze popędowej. Freud uważał, że świadoma część psychiki to jedynie wierzchołek góry lodowej, której większa część skrywa się w nieprzeniknionych wodach nieświadomości.

Trzy fazy psychoanalizy Freuda

4.1.2

Stworzona przez austriackiego psychiatrę teoria psychoanalizy okazała się teorią elastyczną i płodną. Można wyróżnić w niej trzy nurty tematyczne, które rodzą się na kolejnych etapach jej rozwoju.

1. U swych początków (lata 90. XIX w.) teoria psychoanalizy stanowiła dla Freuda jedynie teoretyczną podbudowę metody leczenia nerwic i hysterii. O nieświadomości mówi on przede wszystkim w kontekście psychoterapeutycznym. Powstają wówczas takie prace jak *Studia nad histerią* (1895) i *Seksualność w etiologii nerwic* (1898).
2. W pierwszej dekadzie wieku XX psychoanaliza przeobraża się w kompletną teorię ludzkiej psychiki. Kolejne dzieła Freuda pokazują użyteczność psychoanalizy w ujmowaniu całości sfery psychicznej człowieka: *Objaśnianie marzeń sennych* (1900), *Psychopatologia życia codziennego* (1901), *Romans rodzinny neurotyków* (1908). Nieświadomość występuje u każdej jednostki i silnie wiąże się z życiem płciowym. Dzieła Freuda zyskały powodzenie wśród szerokiej publiczności, a Freud zaczął być zapraszany na wykłady na całym świecie.
3. Po pierwszej wojnie psychoanaliza porozszerza swą badawczą perspektywę i urasta do ogólnej teorii kultury. Freud kontynuuje swą działalność terapeutyczną, ale jego pacjentem nie jest już indywidualna jednostka ludzka, lecz cała ludzka kultura. Podejmuje on psychoanalityczne analizy takich zjawisk jak tabu (*Totem i tabu*, 1913), religia (*Przyszłość pewnego*

złudzenia, 1927) i stawia kompleksową diagnozę całości kultury i ludzkiego w niej miejsca (*Kultura jako źródło cierpień*, 1930).

4.1.3

Struktura i ekonomia psychiki

Podstawowym rozróżnieniem pośród zjawisk psychicznych, jakie czynił Freud, było oddzielenie świadomości od nieświadomości. W obrębie tego, co nieświadome, wyróżniał on węższą sferę treści przedświadomych oraz sferę nieświadomości trwałej. Przedświadomość miała teoretyczną szansę dostania się do sfery świadomości.

W obszarze nieświadomości znajdują się również treści wyparte. Są to takie wspomnienia czy wyobrażenia, które natrafiły na opór na drodze ku polu świadomości i których nasza jaźń nie jest w stanie zaakceptować. Należą do nich kompleksy. Najważniejszy z nich to KOMPLEKS EDYPA. Wskutek zrzędzenia losu Edyp zabija własnego ojca, Lajosa, i poślubia własną matkę, Jokastę. Uczeń Freuda, Jung, proponuje żeński odpowiednik kompleksu Edypa – kompleks Elektry. Elektra, córka Klitajmestry i Agamemnona, zabija własną matkę za to, że ta morduje swego męża, ojca Elektry. Pragnienie mordu skierowane w stronę własnego rodzica, w przypadku mężczyzn dodatkowo pokusa złamania tabu kazirodztwa, burzą romantyczny mit o szczęśliwym, sielankowym dzieciństwie, dotychczas przez psychologów traktowanym nomen omen po macoszemu. To właśnie Freud jako pierwszy wskazał na znaczenie okresu dziecięcego, szczególnie jego wczesnego etapu, w ukształtowaniu naszego dorosłego ja. On jako pierwszy pisał o dziecięcej seksualności.

4.1.3.1

Popędy

Innym rodzajem treści, które możemy w sferze nieświadomego napotkać, są popędy. Dwa główne popędy to POPĘD EROSA

oraz POPĘD TANATOSA. Eros był greckim bogiem miłości, Tanatos zaś był bóstwem śmierci. Popęd Erosa popycha ku życiu, tworzeniu i budowaniu, popęd Tanatosa – ku śmierci, burzeniu i niszczeniu. Od Empedoklesa, greckiego filozofa przedsofokratejskiego, zapożycza Freud koncepcję pary przeciwnych sił. Nazywane są one: miłość (*filia*) i nienawiść (*neikos*). Wszystko, co istnieje w naturze, łączy w sobie kombinację obu tych sił. To one dyktują prawa, wedle których działa natura. Przyjmują one postać przyciągania i odpychania, łączenia i rozpadu, tworzenia i niszczenia, rodzenia i umierania.

Istotą popędu jest to, że sprawia dyskomfort dopóty, dopóki nie zostanie zaspokojony. Dodatkowe problemy rodzi również fakt, że popędy niekiedy napotykają opór przy próbie uświadomienia ich sobie. Wynika to z istnienia kulturowych tabu i innych ograniczeń narzucanych przez kulturę w postaci norm współżycia społecznego. Gdy opór ów nie zostanie przełamany, popęd nie zostanie zaspokojony, gdyż nie przedrze się do sfery świadomości i nie da o sobie znać. Libido, czyli popęd seksualny, może zostać zablokowany na trzy sposoby:

1. Może nastąpić WYPARCIE zakazanych treści, czyli ich trwałe zepchnięcie do nieświadomości.
2. Może dokonać się ich SUBLIMACJA, a więc energia psychiczna z nimi związana zostanie skierowana na jakąś inną działalność, jak np. praca zawodowa lub działalność artystyczna.
3. Nieskutecznie stłumione libido może ujawnić się w postaci CZYNNOŚCI POMYŁKOWYCH, NERWICY lub HISTERII.

Sublimacja często dokonuje się w sztuce. Jako przykład działania nieświadomego w dziele sztuki plastycznej podaje Freud twórczość Leonarda da Vinci, w szczególności obraz pt. *Święta Anna Samotrzcę*. Obraz przedstawia świętą Annę wraz z jej córką Maryją i wnuczką Jezusem. Szata Maryi układa się zdaniem Freuda w olbrzymiego łabędzia, którego postać stanowi dominantę sceny i który jest wyrazem stłumionego libido, czyli popędu seksualnego.

Struktura psychiki

Model psychiki ludzkiej według Freuda ma strukturę trzyczęściową:

1. To, zwane również Ono (niem. *Es*, łac. *Id*), nieświadoma część psychiki, sfera biologicznych popędów.
2. Ja bądź też Jaźń (niem. *Ich*, łac. *Ego*), czyli obszar świadomości i zachowań kontrolowanych.
3. Nad-Ja albo Nadjaźń (niem. *über-Ich*, łac. *Superego*) – sfera norm i nakazów społecznych składających się na kodeks moralny.

Największą, a zarazem najbardziej tajemniczą sferą psychiki, jej darknetem, jest To – ONO, *Id*, nieświadomość, sfera popędowa. Kieruje się ona irracjonalną ZASADĄ PRZYJEMNOŚCI, czyli stara się jak najszybciej zaspokoić swe pragnienia i popędy. Jako że w praktycznym życiu nie zawsze jest to możliwe i często mogłoby się skończyć fatalnie, zanim dochodzi do świadomego działania, impulsy z nieświadomości poddawane są świadomej kontroli Jaźni, która działa wedle ZASADY RZECZYWISTOŚCI. Zasada ta bierze pod uwagę racjonalne wskazania rozumu i stara się powściągnąć popęd. Dopuszcza przeto do spełnienia pragnień jedynie wtedy, gdy nie grozi złamaniem norm kulturowych i zbyt dotkliwymi konsekwencjami.

JAŹŃ, ego, to sfera świadomości, wszystko to, co obecnie znajduje się w umyśle – całość naszych myśli, które jesteśmy w stanie potencjalnie zwerbalizować bądź wyrazić w inny sposób. Świadomość sąsiaduje ze sferą przedświadomości. Przedświadomość, w odróżnieniu od nieświadomości, zawiera treści, o których wprawdzie nie myślimy obecnie, ale które możemy potencjalnie przywołać, jak np. myśl o tym, że stolica Zimbabwe nazywa się Harare.

Ostatnia część psychiki, najpóźniej w rozwoju osobniczym powstająca, NADJAŹŃ, superego, kształtuje się w 2–3 lata po urodzeniu. Nadjaźń nabiera kształtu wskutek procesu wychowania w określonym środowisku społecznym, gdy

dziecko uczy się, co wolno, a czego nie wolno. Jest to „zinternalizowany rodzic”, który bezustannie kontroluje nasze zachowanie przy pomocy poczucia winy, wstydu i wyrzutów sumienia.

Teoria kultury

4.1.4

W końcowej fazie rozwoju psychoanaliza staje się całościowym ujęciem kultury. Freud formułuje hipotezę hordy pierwotnej. Model ten miałby ilustrować genezę kompleksu Edypa/Elektry. W pierwotnym stadium rozwoju społeczeństwa ludzie grupowali się w hordę, na czele której stał ojciec mający, jako jedyny, możliwość nieograniczonego zaspokajania swojego libido. Jednak jego synowie, którzy zazdrościli mu przywilejów, zabili go i zjedli, inaugurując w ten sposób powstanie kultury. Koncepcję tę należy traktować nie jako hipotezę naukową o charakterze historycznym, lecz jako eksperyment myślowy i mit naukowy, będący polemiką z koncepcją „dobrego dzikusa” Jeana-Jacques’a Rousseau (1712–1778). Ilustruje on tezę, że kultura to system społeczny, który zapewnia osobom do niego należącym bezpieczeństwo oraz możliwość zaspokajania swych popędów. Niestety, wartości te są antagonistyczne. Im bardziej nieograniczone są możliwości zaspokajania popędów, tym życie staje się coraz bardziej niebezpieczne. Z kolei wzrost bezpieczeństwa łączy się z koniecznością ograniczania się w zakresie zaspokajania naturalnych popędów.

Zdaniem Freuda życie w kulturze jest źródłem cierpień ze względu na opresyjność kultury. Kosztem względnego bezpieczeństwa człowiek zrezygnował z dużej części swojej wolności i możliwości zaspokajania pragnień. Jako remedium na biorące się z tego cierpienie proponuje Freud sublimację popędów, czyli skanalizowanie ich energii w jakąś pożyteczną działalność. Inne proponowane rozwiązania to asceza i medytacja, jak również środki farmakologiczne. Freud nie zostawia

jednak złudzeń, że są to sposoby o dostatecznej skuteczności. W istocie brak skutecznego remedium na ten stan rzeczy. Jesteśmy skazani na bezpieczne i niewygodne życie w klatce kultury.

Carl Gustav Jung (1875–1961) natknął się na prace Sigmunda Freuda w roku 1900. Przez następne kilkanaście lat pozostawał pod silnym wpływem zarówno zawartych w nich idei, jak i osoby ich twórcy. Mimo iż był wspierany przez Freuda w karierze naukowej, zerwał z nim ze względu na różnice doktrynalne. Przede wszystkim inaczej, szerzej niż jego mistrz, rozumiał libido. Dla Freuda miało ono treść wyłącznie seksualną i skierowaną na przedłużenie istnienia gatunku. Jung do sfery libido zalicza wszelkie popędy, których celem jest przetrwanie osobnika i gatunku. Zaliczałby się tu popęd seksualny, ale również potrzeby nutrytywne i inne. Jung przeformułował również koncepcję nieświadomości, wyróżniając dwa typy: NIEŚWIADOMOŚĆ INDYWIDUALNĄ ORAZ NIEŚWIADOMOŚĆ ZBIOROWĄ.

Życiorys Junga odzwierciedla koleje rozwoju jego myśli. Po zerwaniu z Freudem w latach 1912–1918 odbywa proces przemiany psychicznej, którego doświadczenie będzie opracowywał następnie teoretycznie przez resztę życia. Jung ogranicza kontakty zawodowe i towarzyskie, i w samotności, choć będąc wspieranym przez rodzinę, stara się przeniknąć i zintegrować nieświadome treści swej psychiki. Czyni to poprzez takie praktyki jak długotrwały sen, zapisywanie i analizę snów czy codzienne rysowanie mandali.

Za jedno z podstawowych pojęć Jungowskiej psychologii głębi uznaje Jerzy Prokopiuk PROCES INDYWIDUACJI. Składa się on z dwóch faz odpowiadających dwóm połowom życia.

Pierwsza połowa życia to czas, gdy człowiek zdobywa swe miejsce w społeczeństwie, a więc musi przystosować się do rzeczywistości zewnętrznej. Druga połowa życia służy zaś realizacji celów kulturowych i integracji rzeczywistości wewnętrznej. Celem ludzkiej egzystencji okazuje się integracja i rozwój jaźni w procesie indywiduacji. Proces ów polega na objęciu światłem świadomości możliwie najszerszego obszaru tego, co nieświadome.

W procesie indywiduacji kształtuje się i dookreśla typ ja. Wybrany zostaje jeden z dwóch typów postaw: INTROWERTYCZNY albo EKSTRAWERTYCZNY. Postawa introwertyczna jest dośrodkowa, od-przedmiotowa, kieruje się ku światu wewnętrznemu. Ekstrawertyk przejawia zaś postawę odśrodkową, ku-przedmiotową i jest kształtowany przez świat zewnętrzny. Obie te postawy zawarte są potencjalnie w psychice każdej jednostki, ale tylko jedna z nich zdobywa dominację. Introwertyzm kojarzony jest ze Wschodem, ekstrawertyzm – z Zachodem. Postawa, która nie została wybrana, staje się elementem nieświadomości indywidualnej jednostki. Dla ekstrawertyka elementem nieświadomym będzie postawa introwertyczna. Introwertyk z kolei we własnej podświadomości mógłby napotykać swą własną ekstrawertyczną wersję.

Poza typem postawy każdy człowiek dysponuje czterema funkcjami psychicznymi: MYŚLENIEM, UCZUCIEM, INTUICJĄ i PERCEPCJĄ. Według Junga są one sposobami pojmowania świata przez jaźń. W procesie inicjacyjnym jedna z tych funkcji staje się funkcją główną i świadomą, kolejne dwie funkcje spełniają rolę pomocniczą, czwarta zaś funkcja pozostaje w nieświadomości. W ten sposób możliwe jest występowanie 8 podstawowych typów psychiki, a po uwzględnieniu funkcji pomocniczych – 24 różne kombinacje psychologiczne. System Junga zdaje się przejawiać fascynację logiką hinduskiej mandali czy mitologiczną kombinatoryką heksagramów chińskiej Księgi Przemian (Yijing).

TABELA 4

	FUNKCJA GŁÓWNA	FUNKCJE POMOCNICZE	FUNKCJA NIŻSZA
1.	Intuicja	Myślenie, Percepcja	Uczucie
2.	Intuicja	Myślenie, Uczucie	Percepcja
3.	Intuicja	Percepcja, Uczucie	Myślenie
4.	Myślenie	Intuicja, Uczucie	Percepcja
5.	Myślenie	Intuicja, Percepcja	Uczucie
6.	Myślenie	Percepcja, Uczucie	Intuicja
7.	Percepcja	Intuicja, Myślenie	Uczucie
8.	Percepcja	Intuicja, Uczucie	Myślenie
9.	Percepcja	Uczucie, Myślenie	Intuicja
10.	Uczucie	Intuicja, Myślenie	Percepcja
11.	Uczucie	Intuicja, Percepcja	Myślenie
12.	Uczucie	Percepcja, Myślenie	Intuicja

Rozwój ja (ego) prowadzi do ukształtowania się PERSONY. Persona to ja, moja świadomość, czyli całość świadomych elementów psyche, zdolna do komunikacji ze światem zewnętrznym i do biologicznego w nim przetrwania. Persona jest maską, którą posługujemy się w życiu społecznym. Podczas pierwszej fazy procesu indywiduacji, dążąc do realizacji celów zewnętrznych człowiek rozwija przede wszystkim swą personę, czyli świadomą sferę swej psychiki. Wskutek tego jednostronnego nastawienia sfera nieświadomości zostaje porzucona i zaniedbana.

W obrębie sfery nieświadomości Jung odróżnia dwa jej rodzaje: nieświadomość indywidualną i nieświadomość zbiorową. Oba te rodzaje nieświadomości można odnaleźć w umyśle

indywidualnej jednostki. Na NIEŚWIADOMOŚĆ INDYWIDUALNĄ składają się te treści, które zostały zapomniane lub aktywnie wyparte w trakcie rozwoju psychicznego jednostki. Należą do nich stłumiony typ postawy, częściowo lub całkowicie wyparte funkcje psychiczne oraz wewnętrzna, wyparta do nieświadomości część persony – anima (animus), czyli dusza (duch). Anima, u mężczyzn, jako wyparta kobieca część ich psychiki, animus zaś u kobiet, jako niezrealizowana męska część ich psychiki.

Gdy jaźń rozwinie się w pełni, następuje zjawisko poszerzenia sfery świadomości w tym sensie, że część sfery podświadomej zostaje uświadomiona. Dotyczy to przede wszystkim uświadomienia sobie arbitralnego i przygodnego charakteru persony i dominującej funkcji psychicznej. Jaźń doznaje wówczas poczucia względności zastanego ładu i dochodzi do wniosku, że należy zanegować dotychczas wyznawane wartości. Zjawisko to nazywane bywa „kryzysem połowy wieku”. Ze szczytu powodzenia życiowego i najpełniejszego rozwoju persony droga prowadzi, jak powiada Jung, w stronę „doliny śmierci”.

Pojawiająca się „nerwica drugiej połowy życia” może zostać uleczona drogą integracji porzuconych w młodości sfer psychiki i przejścia w procesie indywiduacji do sfery NIEŚWIADOMOŚCI ZBIOROWEJ. Nieświadomość zbiorowa kryje w sobie skarbiec archetypów i symboli stanowiący wspólny duchowy dorobek całej ludzkości. ARCHETYP to „wzorzec zachowania”, psychologiczna reprezentacja standardowych reakcji na typowe sytuacje życiowe. Jako przykład archetypu podaje Jung zdolność pisklęcia do wydostania się z jaja. SYMBOLE to sposoby przejawiania się archetypów w świadomości. Reprezentacja archetypu dokonuje się zawsze przy pomocy metafory, np. personifikacji, i często ma miejsce w snach. Repertuar archetypów jest ograniczony. Mają one charakter uniwersalny dla całej ludzkości. Pojawiają się w sytuacjach granicznych, związanych z niebezpieczeństwem, z ważnym zdarzeniem życiowym, takim jak narodziny, śmierć, przeżycie religijne.

Proces indywiduacji, czyli rozwoju indywidualnej psychiki w kierunku integracji treści nieświadomych, postępuje w ścisłej zależności od kilku najważniejszych archetypów. W procesie tym mają miejsce kolejno: zintegrowanie cienia, przyswojenie animy/animusa oraz wejście jaźni w sferę oddziaływania osobowości manicznej: Wielkiej Matki i Starego Mędrca.

CIEN to zepchnięte w nieświadomość, zapomniane poboczne funkcje psychiczne, które zostały zmarginalizowane wskutek dominacji funkcji głównej. Zawierają się tu ponadto inne nieświadomione psychiczne stany o charakterze negatywnym i destruktywnym: lęki, obsesje, pragnienia. Cień jest archetypem, a więc elementem nieświadomości zbiorowej, a jednocześnie personifikacją zła tkwiącego w człowieku jako gatunku. W teologii judeochrześcijańskiej był to szatan, w Europie parę wieków temu uosabiany często przez czarownice. Proces indywiduacji wymaga konfrontacji z archetypem cienia i zintegrowania go z jaźnią, co prowadzi do uświadczenia sobie własnych negatywnych emocji, zaniechania projekcji przyczyn zła na innych, psychicznej integralności i oświecenia.

W dalszej fazie procesu indywiduacji człowiek zostaje skonfrontowany z „obrazem duszy”, czyli ANIMUSEM u kobiety i ANIMĄ u mężczyzny. „Obraz duszy” posiada płęć, która nie doczekała się realizacji i pozostała w nieświadomości. Niezrealizowana płęć oddziałuje na sposób funkcjonowania płci zrealizowanej, co prowadzi do różnego rodzaju zaburzeń, które pojawiają się wówczas, gdy mężczyźni odrzucają kobiecie strony swej psychiki i *vice versa*. „Obraz duszy” odgrywać może dużą rolę w realizacji twórczego potencjału osobowości.

W końcu nadchodzi moment konfrontacji z osobowością maniczną, taką jak WIELKA MATKA, uosabiająca moc materialnej natury, oraz STARY MĘDRZEC, który reprezentuje duchowość i intelekt. Jung ostrzega przez pokusę utożsamienia się z osobowością maniczną, gdyż może prowadzić to do szaleństwa. Ostatecznym celem procesu indywiduacji jest wyzwolenie

się z kręgu oddziaływania osobowości manicznej poprzez zrozumienie wartości swego własnego ja. W rezultacie procesu indywiduacji, dzięki integracji świadomego z nieświadomym, ja staje zdolne do obiektywnego oglądu samego siebie.

KRYTYKA ARCHETYPOWA

4.3

Rezultaty swych badań teoretycznych stosował Carl Gustav Jung w praktyce do analizy dzieł literatury i sztuki, kultur społeczeństw pozaeuropejskich i innych zjawisk kulturowych, jak np. zjawiska UFO. Zainicjował tym samym nowy nurt w krytyce sztuki i literatury, jaką stała się krytyka archetypowa (zwana również krytyką mitograficzną). Podstawowym założeniem tej metodologii jest poszukiwanie w dziele sztuki elementów strukturalnych należących do repertuaru mitów i wyobrażeń religijnych wspólnych dla całej ludzkości, a więc o charakterze archetypicznym.

Maud Bodkin

4.3.1

Za pionierkę krytyki archetypowej można uznać Maud Bodkin (1875–1967). W swej rozprawie pt. *Archetypowe wzorce w poezji. Psychologiczne studium wyobraźni* (1934) angielska badaczka stosuje teorię archetypów Junga do badania dzieł literackich. Sam termin „wzorzec archetypowy” został zainspirowany przez terminologię antropologii kultury, gdzie mówi się o wzorcach kultury. Hipoteza badawcza wysunięta przez Maud Bodkin głosi, że w poezji natrafiamy na WZORCE ARCHETYPOWE, czyli tematy, postaci, wzorce, które przetrwały wieki i którym odpowiadają stosowne wzorce i konfiguracje w ludzkim umyśle. Jak u Junga archetypy przejawiają się w snach pod postacią symboli, tak u Bodkin funkcjonują one jako elementy świata przedstawionego wiersza, dramatu bądź eposu.

Punktem wyjścia jej rozprawy jest porównanie takich bohaterów tragicznych jak Orestes i Hamlet. Postać Orestesa pojawia się u Ajschylosa w *Ofiarnicach* i *Eumenidach*, drugiej i trzeciej części trylogii znanej jako *Oresteia*, jak również w utworach pozostałej dwójki klasycznych tragików greckich: Sofoklesa i Eurypidesa. Orestes jest bratem Elektry, od której imienia powstała nazwa omawianego wyżej kompleksu Elektry. Mit Orestesa stanowi element cyklu trojańskiego. Ojciec Orestesa, Agamemnon, walczy pod Troją. Gdy wraca po zwycięskiej walce do domu, zostaje zabity przez własną żonę, Klitajmestrę, w zмовie z uzurpatorem, Ajgistosem. Ajgistos poślubia Klitajmestrę i zasiada na tronie Argos. Gdy Orestes dorasta, wraz z siostrą Elektrą mści się za śmierć ojca, zabijając Klitajmestrę i jej nowego męża, Ajgistosa. Fabuła *Hamleta* jest uderzająco podobna. Ojciec Hamleta zostaje zgładzony przez Klaudiusza, który poślubia matkę Hamleta, Gertrudę, i zasiada na tronie Danii. W obu przypadkach śmierć ojca i zdrada żony ma zostać pomszczona przez syna, który staje w obliczu matkobójstwa. Uzurpatorzy, Ajgistos i Klaudiusz, wcielają częściowo postać ojca. W ten sposób postać ojca nabiera ambiwalencji i zostaje rozszczepiona na dwa elementy: utraconego, ukochanego ojca oraz ojczyrna-uzurpatora-tyrana. Orestes-Hamlet dąży do zgładzenia ojca i do zajęcia jego miejsca na tronie królestwa i w łóży żony, Klitajmestry-Gertrudy. Z perspektywy psychoanalizy daje się tu spostrzec przypadek kompleksu Edypa, który zabił swego ojca, Lajosa, aby połączyć się ze swą matką, Jokastą, i zostać królem Teb. W tym mitycznym temacie ujawniona zostaje dwuznaczna relacja, jaka zachodzi między dziećmi i rodzicami, a do głosu dochodzi odwieczny konflikt pokoleń. O ile świadomie dopuszczamy do głosu jedynie uczucia miłości i akceptacji, o tyle w naszej podświadomości ujawniają się uczucia negatywne i destruktywne. Obok wzorca Orestesa-Hamleta-Edypa Bodkin bierze na warsztat takie literackie archetypy jak powtórne narodziny, raj – niebo, Hades – piekło, kobieta, diabeł, bohater i bóg.

Joseph Campbell

4.3.2

Joseph Campbell w swym dziele pt. *Bohater o tysiącu twarzy* (1949) przedstawia schemat MONOMITU, do którego mają się sprowadzać wszystkie mity o podróży bohatera. Jądro monomitu według Campbella to triada: oddzielenie – inicjacja – powrót. Opowieści o wyprawie bohatera stanowią rozwinięcie owego wzorca jądrowego. Ich przykłady to opowieść o Prometeuszu, który wykradł ogień, o Jazonie i jego wyprawie po złote runo, o Eneaszu, który zszedł do Hadesu. Schemat ten dostrzeżemy jednak równie dobrze w filmie *Poszukiwacze zaginionej arki* (1981) Stevena Spielberga, jak w podróży Wokulskiego do Paryża w *Lalce* Bolesława Prusa.

Pierwsza faza mitologicznej podróży, oddzielenie, składa się z szeregu etapów. Opowieść rozpoczyna się od WEZWANIA do wyprawy. Ma ono zwykle postać błędu, niezręczności czy wręcz czystego przypadku, wskutek którego jednostka zostaje uwikłana w relacje z nieznanymi siłami. Królowna gubi złotą kulę, korzysta z pomocy żaby i ucieka, łamiąc daną obietnicę. Potem może nastąpić etap sprzeciwienia się wezwaniu, kiedy bohater próbuje odwrócić nieunikniony bieg losu i odwlec podjęcie wyzwania. Kiedy już tak się stanie, bohater zwykle uzyskuje pomoc ze strony sił nadprzyrodzonych, np. w postaci staruszki albo starca, którzy uosabiają magicznego pomocnika. Wreszcie bohater dociera do strażnika progu, który strzeże przejścia do innego świata. W tej nieznannej przestrzeni, groźnej, niekiedy wrogiej, obowiązują inne prawa niż w świecie znanym bohaterowi do tej pory. Przekroczenie magicznego progu pozwala przejść do sfery odrodzenia, którą symbolizuje brzuch wieloryba. Po połknięciu przez wieloryba bohater w oczach swego otoczenia wydaje się martwy. Jest to jednak jedynie początek drugiego etapu procesu odrodzenia – fazy inicjacji.

FAZA INICJACJI przebiega w świecie przypominającym marzenie senne. Bohater musi sprostać wielu wyzwaniom i poddać

się szeregowi niezwykłych prób. Ta faza mitologicznej podróży jest najszerszej rozwijana przez utwory literackie, gdyż pozwala na tworzenie dynamicznych fabuł. Ukoronowaniem ciągu perypetii, które bohater przeżywa pomyślnie dzięki pomocy czynników nadprzyrodzonych, jest spotkanie z boginią-matką i święte małżeństwo. Dalej następuje pojednanie z ojcem, które sprowadza się do walki z podwójnym smokiem: smokiem-Bogiem (nadjaźnią) oraz smokiem-Grzechem (Ono). W końcu następuje ostateczne uświęcenie i apoteoza androgynicznego boga, bodhisattwy, przynosząca oświecenie i panaceum, lekarstwo na nieśmiertelność.

Końcowa FAZA POWROTU sprawia, że monomit ma formę kolistą. Bohater wraca na ziemię, aby przynieść ludziom odkryte dobro w formie magicznego eliksiru i doprowadzić do odnowy ludzkości. Niekiedy rusza za nim pogoń, a bohater potrzebuje pomocy z zewnątrz, aby wrócić ze sfery zjawisk nadprzyrodzonych do zwykłego świata. Po przekroczeniu ostatniego progu następuje powrót do życia codziennego, co może być dla bohatera trudne do zaakceptowania po zaznaniu życia w świecie transcendentnej magii i rozkoszy.

Northrop Frye (1912–1991) w swej *Anatomii krytyki* (1957) przedstawia teorię KRYTYKI ARCHETYPOWEJ. U podstaw teorii mitu Frye'a leży koncepcja ruchu cyklicznego, który organizuje mityczne obrazowanie. Frye wymienia szereg kategorii ruchu cyklicznego, obejmującego świat boski, świat ciałniebieskich, świat ludzki, zwierzęta, rośliny, cykl życia i śmierci oraz symbolikę wody.

Kanadyjski badacz systematyzuje literacką genologię na podstawie czterech typów mitów wegetatywnych: wiosny (komedia), lata (romans), jesieni (tragedia) i zimy (ironia i satyra). Typowa fabuła komedii oparta na micie wiosny przedstawia się tak, że młody mężczyzna pożąda młodej kobiety, ale na drodze

ich miłości pojawiają się przeszkody, najczęściej ze strony rodziców. Na szczęście niespodziewany zwrot akcji umożliwia szczęśliwe połączenie się kochanków. W komedii występuje również wymiar społeczny. Na początku sztuki postaci panujące są uznawane za uzurpatorów, a pod koniec sztuki, wraz z rozwiązaniem akcji, kształtują się nowe zasady, prowadzące do odrodzenia społeczeństwa.

Mit łączy się z fabułą romansową. Romans może mieć niekończącą się kompozycję epizodyczną, podobnie jak współczesne seriale. Zwykle jednak sekwencja pomniejszych przygód prowadzi do kulminacji w postaci właściwej przygody, wyprawy czy misji (*quest*), takiej jak walka ze smokiem. Romans składa się z trzech elementów: niebezpieczna podróż, kluczowa walka, wywyższenie bohatera. W romansie pojawiają się dwie główne postaci: bohater i jego wróg. Bohater symbolizuje zbawcę i mesjasza, jego wróg zaś – siły nieczyste i demoniczne.

Mit tragedii opiera się na dominującej funkcji *Fatum*, któremu bohater tragiczny nie jest w stanie umknąć. Nawet bogowie muszą podporządkować się swemu losowi. Prawu *Fatum* nie da się nie podporządkować, bo próby uniknięcia przepisane losu prowadzą do jego szybszego spełnienia. Ironia tragiczna posiada więc strukturę samoodniesieniową. Edypa ucieka do Koryntu, aby uniknąć losu przepowiedzianego przez wyrocznię i w ten właśnie sposób doprowadza do spełnienia wyroczni. To jednak nie wszystko. Los ów nie przypadł mu w udziale bez przyczyny. Było nią zbłądzenie Lajosa, ojca Edypa, który uwiódł i porwał młodego Chryzippa. Tragiczne zbłądzenie (*hamartia*) stało się przyczyną tragicznego losu, trochę w myśl biblijnego przysłowia o ojcach jedzących kwaśne winogrona i o synach, którym ścierpły wargi.

Mit zimy wprowadza kategorie ironii i satyry. Mit ironiczny powstaje jako parodia romansu. Zastosowany zostaje chwyt zderzenia tradycyjnych konwencji romansu z nowoczesnymi konwencjami realistycznymi. Najlepszym przykładem będzie tu *Don Kichot* Miguela de Cervantesa. Satyra jest ironią wojującą.

Posiada jasno określony cel i normy moralne, z punktu widzenia których jednoznacznie i dosadnie ocenia swoje ofiary. Inwektywa jest satyrą pozbawioną ironii. Ironia pozbawiona satyry to tragedia.

4.3.4

Bruno Bettelheim

Bruno Bettelheim (1903–1990) studiował w Wiedniu przed II wojną, gdy królowała tam psychoanaliza zarówno w wersji freudowskiej, jak i jungowskiej. Z zawodu psychoanalityk i psycholog dziecięcy skupia się Bettelheim w swych badaniach nad zastosowaniem baśni do leczenia problemów psychicznych u dzieci, przede wszystkim autyzmu. Dla Bettelheima baśń pełni przede wszystkim funkcje terapeutyczne, chroni przed lękami i depresją.

W swej rozprawie *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (*The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1976) Bettelheim zauważa, że przekazywane ustnie przez setki i tysiące lat baśnie uzyskały postać pod względem literackim wyjątkową. Cechuje się ona doskonałą strukturą pozbawioną elementów zbędnych i w pełni podporządkowaną przekazowi zasadniczych sensów. Postaci w baśni są uproszczone, gdyż reprezentują typy, a nie indywidualności.

Baśń ukazuje trudne problemy egzystencjalne w sposób zabawny, prosty, zwarty i wyrazisty, a jednocześnie pokazuje przykłady, jak sobie z nimi poradzić. Czyni to w sposób zrozumiały dla dziecka, obrazowy i konkretny. Baśń uczy przezwycięzania lęku przed śmiercią, choć nie ukrywa, że śmierć jest nieodłącznym elementem życia każdej istoty żywej. Poślubieni bohaterowie „żyją, jeśli nie umarli”, bądź „żyli długo i szczęśliwie”, co niedwuznacznie wskazuje, że nastąpił już kres ich ziemskiej egzystencji. Jednocześnie pokazuje, że lęk przed śmiercią może zostać rozproszony przez spełnienie się w miłości i w związku z drugą osobą. Baśń pokazuje także konieczność uniezależnienia

się dziecka od rodziców. Ten trudny etap życiowy wymaga rozwinięcia zdolności do panowania nad własnymi popędami. Jaś wpada w tarapaty, gdy zjada chatkę z piernika. Gdy ulega pragnieniu i wbrew ostrzeżeniu pije wodę ze strumyka, za sprawą złego czaru zamienia się w jelonka.

Bettelheim przeciwstawia tradycyjnej baśni współczesną literaturę dziecięcą. Obecnie uważa się, że należy chronić dzieci przed wiedzą o złu tkwiącym w człowieku. Z takim założeniem pisana jest na ogół współczesna literatura dziecięca: stara się ona unikać pokazywania sytuacji budzących lęk i eksponowania ciemnej strony ludzkiej natury. Tymczasem dziecko widzi, że ono samo nie zawsze jest dobre, że czai się w nim skłonność do zła. Budzi to jego lęk, gdyż stoi w sprzeczności z tym, co głoszą rodzice i wychowawcy. Dziecko nabiera przekonania, że jest moralnym potworem i przeżywa egzystencjalny dramat. Tymczasem baśń ukazuje, że zło jest równie wszechobecne jak dobro i że w każdym człowieku występują skłonności do dobrych i do złych uczynków. Postaci z baśni pokazują, jak można sobie poradzić z własnymi słabościami.

Baśniowe zło może przybierać postać atrakcyjną i kuszącą, jak Zła Królowa czy Królowa Zima. Jednak zawsze ponosi klęskę. Jako że baśń pełni funkcję terapeutyczną, szczęśliwe zakończenie jest obowiązkowe, a dziecko, które utożsamia się z głównym bohaterem, uzyskuje poczucie, że mimo trudności można zwyciężyć najsilniejszego przeciwnika i najbardziej nawet nie-sprzyjające okoliczności. Opowieść baśniowa ilustruje tezę, że zbrodnia nie popłaca, a zło i nieuczciwość zawsze poniosą karę. Dzięki temu dziecięce lęki znajdują uspokojenie, a dziecko odzyskuje wiarę w sens własnej egzystencji.

Eleazar Mielecinski

4.3.5

Eleazar Mielecinski (1918–2005), autor *Poetyki mitu* (1976), interesuje się rytualną funkcją mitu jako opowieści założycielskiej

społeczeństwa pierwotnego. Bada postać BOHATERA KULTUROWEGO, którego zadaniem jest dokończenie dzieła stworzenia i wyeliminowanie resztek chaosu z kosmosu, jakim jest świat stworzony przez Demiurga. Bohater kulturowy (Prometeusz, Herkules etc.) działa w mitycznym „ONYM CZASIE” (*illo tempore*), czasie prapoczątków, gdy akt stworzenia jeszcze jest w toku, a upadek ludzkości jeszcze się nie wydarzył. Czas początków jest w sposób radykalny oddzielony od czasu naszej epoki, jest wyłączony z porządku historycznego, nie posiada daty rocznej.

Ważną klasę mitów stanowią MITY STWORZENIA, mity genetyczne czy mity kosmogoniczne. Opowiadają one o tym, jak powstał człowiek, bogowie, zwierzęta i cały świat widzialny i niewidzialny. Łączą się one z mitami kalendarzowymi czy też MITAMI WEGETATYWNYMI, które odtwarzają symbolicznie cykl przyrodniczy. Akt stworzenia świata nabiera w tym kontekście charakteru cyklicznego i powtarzalnego, a koniec i początek świata odtwarzany jest rytualnie co roku.

Po wskazaniu wyznaczników strukturalnych poszczególnych typów mitów Mielecinski wskazuje i analizuje sposób ich przejawiania się w literaturze współczesnej. Wskazuje na gatunek, który nazywa POWIEŚCIĄ MITOLOGICZNĄ. Zalicza tu utwory Franza Kafki, Thomasa Manna oraz Jamesa Joyce’a.

- Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985.
- Sigmund Freud, *Ego i id*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.
- Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Jerzy Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

5

Fenomenologia

FENOMENOLOGIA EDMUNDA HUSSERLA

5.1

Za twórcę metody fenomenologicznej uważany jest Edmund Husserl (1859–1938), niemieckojęzyczny filozof urodzony w Prościejowie na Morawach. Termin „fenomenologia” był jednak używany już przez Immanuela Kanta. Napotkamy go również w tytule słynnego dzieła Georga Hegla – *Fenomenologia ducha*. Fenomenologii nie należy mylić z fenomenalizmem ani z fenomenizmem. Fenomenalizm to koncepcja, wedle której przedmioty fizyczne poznajemy jedynie przez zjawiska, za pośrednictwem których się one przejawiają, nie mamy zaś bezpośredniego dostępu do nich samych. Zwolennicy radykalnej wersji tego poglądu głoszą wręcz, że istnienie przedmiotów fizycznych sprowadzić można do występowania zespołów zjawisk. Fenomenizm z kolei to pogląd głoszony przez Charles’a Renouviera (1815–1903), który odrzucał realne istnienie przedmiotów i rzeczywistość redukował do konfiguracji doznań zmysłowych.

Jak omawiane powyżej teorie, takie jak formalizm czy strukturalizm, tak i fenomenologia należy do wielkiego ruchu intelektualnego określanego jako przełom antypozytywistyczny. Tak jak i tamte metodologie miała na celu uczynienie z wiedzy

humanistycznej nauki równie ścisłej jak nauki przyrodnicze. Trzeba jednak pamiętać, że w odróżnieniu od nich była koncepcją filozoficzną, a więc proponowała całościowy obraz świata, człowieka i relacji między nimi.

5.1.1

Punkt wyjścia: krytyka psychologizmu

Na początku swej drogi filozoficznej Husserl zgłosił akces do psychologizmu, publikując w roku 1891 *Filozofię arytmetyki*. Twierdzi on w tym dziele, iż przedmioty matematyczne i logiczne są tworem umysłu, zaś prawa logiki wynikają z uwarunkowań ludzkiej psychologii. Opisują one zasady, wedle których funkcjonuje ludzki umysł. Logika byłaby w tym ujęciu częścią psychologii. Dzieło Husserla i zawarte w nim przekonania zostały ostro skrytykowane przez Gottloba Fregego. Husserl wziął sobie do serca te uwagi, gdyż od tamtego czasu stał się zaciekle wrogiem psychologizmu, a w swym kolejnym dziele przypuszcza frontalny atak na doktrynę psychologistyczną w każdej postaci.

W *Badaniach logicznych* (1900–1901) poddaje radykalnej krytyce poglądy Johna Stuarta Milla i Theodora Lippsa, których uznaje za najważniejszych reprezentantów psychologizmu. Tezie o prymacie psychologii nad logiką przeciwstawia Husserl przekonanie, że logika ma charakter normatywny i praktyczny. Logika jest etyką myślenia. Psychologia opisuje fizyczne procesy myślowe konkretnych osób, podczas gdy celem logiki pozostaje wskazywanie reguł i sposobów prawidłowego rozumowania. Wedle Husserla logika jest nauką o nauce i „odrębnym królestwem prawdy”.

Psychologisci głoszą, że wzory wnioskowań logicznych są niczym wzory chemiczne: pokazują, w jaki sposób myśli ulegają przekształceniu. Husserl zauważa jednak, że wyniki reakcji chemicznych poznajemy empirycznie, podczas gdy rezultaty wnioskowań obowiązują w sposób konieczny i aprioryczny.

Przypominają w tym raczej regulacje prawne. Husserl dowodzi ponadto, że psychologizm prowadzi do sceptycyzmu. Tego zaś filozof nie może zaakceptować w swym poszukiwaniu podstaw wiedzy pewnej i ścisłej. Husserl wierzy, że w idealnych warunkach poznawczych możliwe jest racjonalne uprawomocnienie wiedzy. Wskazuje ponadto, że argument sceptyczny ma charakter samozwrotny. Jeśli wszelka wiedza jest prawdopodobna, to również poglądy sceptyka są tylko prawdopodobne. Jeśli zgodzimy się na stwierdzenie, że „nie ma żadnej prawdy”, to trzeba będzie uznać również, że „jest prawdą, że nie ma żadnej prawdy”. Jeśli wszelka prawda jest względna, a jej obowiązywanie ogranicza się do umysłu człowieka, który ją głosi, to przemija wraz z nim. Gdy stoi się na gruncie psychologizmu, nie sposób również stawiać tez na temat świata sprzed czasów istnienia człowieka.

Zarys metody fenomenologicznej

5.1.2

Filozofia Husserla bezustannie ewoluowała przez całą jego długą karierę uniwersytecką. Wykładana w kolejnych dziełach, prezentowała się w co i raz to zmieniającej się postaci. Wczesny obraz Husserlowskiej fenomenologii został zarysowany w *Ideii fenomenologii* (1907, wydanej dopiero pośmiertnie) oraz w *Ideach czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (1913). Koncepcje te były rozwijane w *Wykładach z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* (1928). Najdojrzalszy obraz filozofia twórcy fenomenologii uzyskała w *Medytacjach kartezjańskich* (1931). Myśliciel pozostawił ponadto po sobie wiele pism, które dokumentują szczegółowo rozwój jego koncepcji i które wydawane były po jego śmierci (i są nadal) jako obszerne „Husserliana”.

W wykładach wygłoszonych w 1907, ale opublikowanych dopiero w 1986 r. Husserl kładzie podwaliny swej filozoficznej metody. Punktem wyjścia jest sprzeczność, w jaką popadamy, gdy próbujemy poznać przedmioty zewnętrzne. Tym bowiem,

co poznajemy, są nasze własne wrażenia i myśli, a przedmioty same w sobie są poza zasięgiem naszego poznania. Podstawowym problemem fenomenologii jest przejście z immanencji naszej świadomości do transcendujących ją przedmiotów zewnętrznych. Pragnąc zdobyć wiedzę pewną, porzuca więc Husserl aspirację do poznania transcendencji i ogranicza się do immanencji, czyli do zjawisk – fenomenów, jakie przedmioty zewnętrzne powodują w naszych umysłach. Ten gest metodologiczny określa filozof mianem REDUKCJI FENOMENOLOGICZNEJ. Później redukcja ta nazywana bywa również redukcją transcendentalną. Ograniczenie się w analizie filozoficznej do fenomenów odcina nas wprawdzie od źródeł faktycznego poznania, ale za to daje możliwość analizy warunków wszelkiego możliwego poznania. Postępuje tutaj Husserl w ślad za Kantem i jego idealizmem transcendentalnym.

Fenomenologia jest nauką o czystych fenomenach i abstrahuje od kwestii istnienia realnych przedmiotów. Ten fenomenologiczny aksjomat Husserl nazywa prawem EPOCHÉ. Ten grecki termin znaczy tyle co „zawieszenie sądu”, które starożytni greccy sceptycy, Arkezylaos i Pirron, zalecali w przypadku braku pewności. Inaczej niż sceptycy, Husserl zawieszał swój osąd jedynie w kwestii realnego istnienia świata. Dzięki temu był w stanie, jak sądził, ferować sądy pewne, gdyż ograniczające się do sfery świadomości. Metoda fenomenologii polega na czystym oglądzie i kontemplacji, przy jednoczesnym odrzuceniu wszelkiej uprzedniej wiedzy i wnioskowania. Husserl wskazywał nawet na analogię między fenomenologią a mistycyzmem, gdzie również chodzi o bezpośredni ogląd, intelektualną intuicję, samoprezentację rzeczy i samooczywistość, nie zaś o wiedzę rozumową, dedukcję czy indukcję. Stosowanie metody fenomenologicznej wymaga porzucenia nastawienia naturalnego, na mocy którego rzeczywistość zostaje zastana jako istniejąca, a moja świadoma jaźń stanowi jej część. Rezygnacja z nastawienia naturalnego polega na wzięciu w nawias realnego istnienia świata i zawieszenia przekonania o jego

faktycznym istnieniu. Powiada Husserl, że fenomenologia ma się do psychologii tak, jak matematyka do fizyki. Nie zajmuje się realnymi przedmiotami, ale sposobem ich opisu i relacjami pomiędzy nimi.

Filozofia jako nauka ścisła! – rzuca Husserl hasło w tytule słynnego artykułu-manifestu. Nie ukrywa, że ma ambicje podobne do ambicji pozytywistów. Nazywa nawet siebie samego „prawdziwym pozytywistą”. Pozytywizm, twierdzi, jest podejściem pozbawionym przesądów i opartym jedynie na tym, co da się uchwycić źródłowo w sposób niepodważalny. Ma być przeto pozytywizm nauką ścisłą i stanowić fundament wszelkiej wiedzy pewnej, jako określenie transcendentálnych warunków możliwości poznania pewnego.

Celem fenomenologii jest odkrywanie istot, a nie faktów, esencji czy egzystencji. Husserl nazywa nawet w pewnym momencie fenomenologię mianem nauki ejdetycznej, a redukcję fenomenologiczną zastępuje REDUKCJĄ EJDETYCZNĄ. Fenomenologia pozwala bowiem przejść od empirii do istoty, od wiedzy empirycznej do wiedzy apriorycznej. IDEACJA, czyli widzenie istotnościowe, stanowi podstawowe narzędzie metody fenomenologicznej.

Niestety, rozbudowane i drobiazgowo teoretyczne wywody Husserla tylko z rzadka poparte są konkretnymi przykładami. Jako przykład twierdzenia ejdetycznego, czyli samooczywistego, podaje on tezę, że wszystkie rzeczy materialne są rozciągłe. Jest to jednak przecież tylko przywołanie starego kartezjańskiego założenia o opozycji między „rzeczą myślącą” (*res cogitans*) i „rzeczą rozciągłą” (*res extensa*), duszą i ciałem, duchem i materią. Do celów analizy istoty proponuje Husserl metodę uzmienniania imaginacyjnego. Wyjaśnia to na przykładzie stołu. Można w wyobraźni dowolnie przekształcać stół, zmieniać jego barwę i materiał dopóty, dopóki będziemy jeszcze skłonni uznawać ów zmodyfikowany obiekt za stół. Husserl podkreśla wagę wyobraźni dla fenomenologii i jej ćwiczenia na historii, sztuce czy poezji. Powiada nawet, że fikcja jest żywiołem fenomenologii.

Jaźń, *cogito* („myślę”), Husserlowska świadomość transcendentalna, nie jest częścią składową przyrody. Jaźń jest bytem absolutnym i zamkniętym. Jaźń nie podlega uwarunkowaniom czasowym i przestrzennym. Dlatego kultury, domeny świadomości, nie da się sprowadzić do praw przyrody. Jednocześnie do istoty *cogito* należy to, że jest na coś skierowane i do czegoś się odnosi. Tę własność polegającą na byciu na coś skierowanym nazywa Husserl INTENCJONALNOŚCIĄ. To pojęcie o proveniencji jeszcze średniowiecznej, choć sam Husserl zapożycza je od Franza Brentano. Każde przeżycie jest odniesione intencjonalnie. Jeśli myślimy, myślimy zawsze o czymś, jeśli wspominamy, wspominamy zawsze coś, jeśli postrzegamy, istnieje zawsze przedmiot tego postrzeżenia. Każde przeżycie jest przeżyciem czegoś, nawet jeśli to coś nie istnieje w rzeczywistości. Można myśleć o jednorożcu czy o kwadratowym okręgu, choć przedmioty te nie istnieją w świecie realnym. Z perspektywy Husserlowskiej fenomenologii cały świat jako taki posiada byt jedynie intencjonalny jako korelat całości postrzeżeń dokonywanych przez świadomość. Uwaga: nie należy mylić intencjonalności z intencją. Intencja, czyli zamiar zrobienia czegoś, jest jedną z form intencjonalności, podobnie jako pragnienie, myśl, obawa czy wspomnienie.

Struktura przeżycia intencjonalnego jest dwuczęściowa. Wyróżnia bowiem Husserl część noetyczną, NOEZĘ, oraz część noematyczną – NOEMAT. Noeza to akt świadomości, taki jak postrzeganie, myślenie, przypuszczenie, przeświadczenie, wartościowanie itd. Noemat to przedmiot tego aktu: to, co postrzeżone, to, o czym się myśli, to, co się przypuszcza, to, o czym jest się przeświadczone, to, co się poddaje wartościowaniu itd. Można powiedzieć, że noeza to typ przeżycia intencjonalnego, a noemat to jego zwartość. Jeśli myślę o wakacjach, to częścią noetyczną będzie myślenie, częścią noematyczną – wakacje.

Fenomenologia ma być, wedle słów Husserla, filozofią pierwszą, filozofią radykalnego początku, a on sam i jemu podobni – filozofami radykalnego początku. Radykalny początek oznacza

bezzałożeniowość i porzucenie wszelkich zastanych nauk, w tym logiki. W geście porzucenia wszelkiej dotychczasowej wiedzy Husserl wzoruje się na Kartezjuszu, o czym świadczy tytuł jego ostatniego dużego dzieła – *Medytacje kartezjańskie*. Jak gdyby na cześć Kartezjusza, wydane ono zostało po raz pierwszy w języku francuskim.

ROMAN INGARDEN

5.2

Jednym z wybitniejszych uczniów Edmunda Husserla był Roman Ingarden (1893–1970). Urodził się on w Krakowie. Po studiach u Kazimierza Twardowskiego we Lwowie obronił pracę doktorską pisaną pod kierunkiem Edmunda Husserla w Getyndze. Jak to zwykle bywa z wybitnymi uczniami, Ingarden uprawiał fenomenologię w opozycji do swego mistrza, Husserla. Husserlowskiemu idealizmowi transcendentalnemu przeciwstawia realizm, którym nasiąkł we Lwowie. Największy wkład Ingardena w filozofię dotyczył estetyki. Zajmował się on przede wszystkim filozofią literatury, ale poddał filozoficznej refleksji również muzykę, plastykę, architekturę oraz film. Większość swych prac Ingarden opublikował po niemiecku, dopiero wtórnie zostały one przełożone na polski (i inne języki).

Podobnie jak dzieło Husserla refleksja Ingardena wpisuje się w PRZEŁOM ANTYPozytywistyczny. Psychologizmowi i biografizmowi krakowski filozof przeciwstawia PODEJŚCIE ERGOCENTRYCZNE (od gr. *érgon*, czyli dzieło). Oznacza to, że w swych badaniach koncentruje się na dziele literackim, ujmując je w oderwaniu od kontekstów pozaliterackich: biograficznych czy historycznych. Literatura zajmuje na tyle poczesne miejsce w filozoficznej twórczości Ingardena, że bywa on uznawany za jednego z największych filozofów literatury. Jego najważniejsze rozprawy z tego zakresu to: *O dziele literackim* (1931), *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937) oraz *Studia z estetyki* (trzy tomy, 1957–1970).

Dzieło literackie jako twór intencjonalny

Wedle Romana Ingardena dzieło literackie jest intersubiektywnym PRZEDMIOTEM INTENCJONALNYM. Nie jest ono tworem idealnym, takim jak pojęcia, liczby czy kolory. Liczby, kolory i inne twory abstrakcyjne istnieją w sposób ahistoryczny. Nie można powiedzieć, że powstały, że przestaną istnieć lub że się zmieniają. Tymczasem dzieła literackie powstają, mogą zostać modyfikowane, jak również zaginać i zostać zapomniane, a więc przestać istnieć.

Dzieło literackie nie ma również charakteru psychologicznego. Nie jest tożsame z tym, co przeżywa autor w chwili jego tworzenia. Gdyby tak było, powiada Ingarden, nie dałoby się obcować z dziełem literackim ani go poznać. Nie jest także utwór literacki całością przeżyć czytelnika, które pojawiają się wskutek lektury utworu. Każdy czytelnik przeżywa przecież dzieło literackie na swój sposób, choć dzieło to jest tylko jedno. Jedno dzieło drukowane jest w wielu egzemplarzach. Dzieła literackiego nie można więc również utożsamiać z tym, co stanowi sposób jego utrwalenia, czyli materialną reprezentacją w postaci konkretnej książki.

Książkę można wziąć do ręki, można ją zważyć na wadze. Dzieło literackie zaś daje się uchwycić jedynie przy pomocy aktu świadomości, gdyż jest czystym przedmiotem intencjonalnym. Czysto intencjonalnym, gdyż intencjonalność naszej świadomości jest jedynym jego budulcem. Tym różni się od realnych przedmiotów ze świata zewnętrznego. Choć przedmioty materialne są percypowane przez naszą świadomość jako przedmioty intencjonalne, to jednak przysługuje im autonomiczny byt poza naszą świadomością. Tu właśnie napotykamy konflikt między Ingardenem a jego mistrzem Husserlem. Husserl był idealistą i zawieszał osąd na temat istnienia zewnętrznego świata. Ingarden próbował znaleźć trzecią drogę między idealizmem a realizmem. Zapisem tych

wieloletnich filozoficznych prób i zmagani jest *Spór o istnienie świata* (1947–1974).

Wedle Ingardena realnie istniejący świat posiada paralelę w postaci niematerialnego i niewidzialnego świata tworców intencjonalnych. Świat ten zapełniają znaczenia słów i zdań, symbole, liczby, dzieła literackie, teorie naukowe i wszelkie twory umysłu, będące wspólnym dorobkiem ludzkości. Zachodzi tu pewna analogia do świata idei u Platona. Istnienie owego „trzeciego królestwa” postulował również Gottlob Frege, który umieszczał tam liczby, znaczenia i inne przedmioty abstrakcyjne. Podobnie później Karl Raimund Popper będzie przyjmował istnienie trzech światów, z których każdy ufundowany jest ontologicznie na poprzedniku. Świat pierwszy to świat przedmiotów materialnych, zjawisk i stanów fizycznych. Świat drugi obejmuje zjawiska psychologiczne, świadome stany mentalne, a świat trzeci to świat obiektywnych zawartości myśli, takich jak teorie naukowe, poezja i inne dzieła sztuki. Nie mają one charakteru fizycznego, ale istnieją obiektywnie.

Warstwowa budowa dzieła literackiego

5.2.2

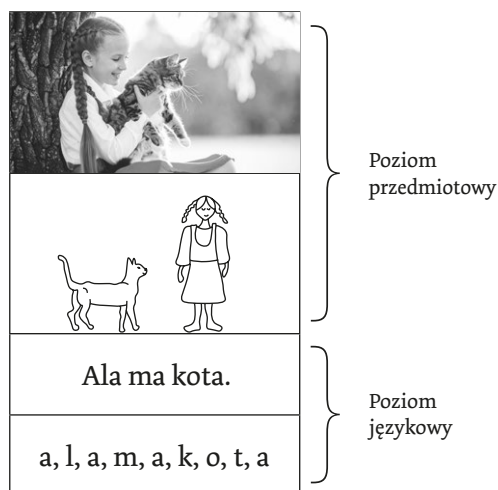
Swe rozważania na temat struktury i sposobu istnienia dzieła literackiego rozpoczyna Ingarden od refleksji nad różnicą między tym, co słyszane, i tym, co widziane, mową i obrazem, literaturą i malarstwem. W antyku grecko-rzymskim wskazywano na liczne analogie między nimi. W swej *Sztuce poetyckiej* Horacy ukuł formułę *ut pictura poesis* („poezja powinna być jak obraz”), porównując poezję do malarstwa. Pogląd o bliskości tych sztuk dominował do wieku XVIII. Dopiero oświeceniowy dramaturg i estetyk Gotthold Ephraim Lessing w swym dziele *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766) zakwestionował tę tezę, wskazując na szereg nieprzezwycięzalnych różnic między tymi odrębnymi i nieporównywalnymi sztukami. Główna różnica pomiędzy nimi polega na tym, że obraz malarski jest

statyczny, podczas gdy tekst literacki dynamicznie się rozwija, dzięki czemu może przedstawić rozwój wydarzeń.

Roman Ingarden próbuje znaleźć trzecią drogę między tymi poglądami na literaturę. Proponuje wielowarstwowy model dzieła literackiego, który będzie mógł uwzględnić oba aspekty, zarówno linearny rozwój w czasie, jak i obrazowość, malarskość, wizualność. Model ten jest polifoniczny. Oznacza to, że każda warstwa daje się z osobna dostrzec w organicznej całości dzieła literackiego i pełni specyficzną rolę estetyczną. Ingarden wyróżnia cztery takie warstwy, z których każda funduje kolejną. Powstaje w ten sposób pyszny Ingardenowski tort literacki. Jego warstwy, począwszy od najniższej:

1. warstwa brzmień słownych,
2. warstwa całości znaczeniowych,
3. warstwa wygląków uschematyzowanych,
4. warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele.

ILUSTRACJA 7 Dwuwymiarowy tort Ingardena,
będący modelem dzieła literackiego,
a właściwie wszelkich tekstów językowych



I. Brzmienia

5.2.2.1

Warstwa brzmień i warstwa znaczeń konstrytuują poziom językowy, warstwa wygłądów i warstwa przedmiotów składają się na poziom przedmiotowy.

Formaliści ograniczali utwór literacki jedynie do pierwszej warstwy, gdyż był on dla nich tożsamy z warstwą dźwiękową. Sens słów i zdań był dla nich zbędnym dodatkiem. W warstwie brzmień uwzględnia Ingarden nie tylko brzmienia poszczególnych słów, ale również dźwięczność na poziomie frazy i zdania. W grę wchodzi tu więc również takie zjawiska jak rytm czy melodia słów.

II. Znaczenia

5.2.2.2

Warstwa znaczeń składa się ze znaczeń słów i zdań złożonych ze słów w procesie operacji zdaniotwórczej. Słowa są wieloznaczne. Mechanizm konstruowania znaczeń zdań na podstawie znaczeń poszczególnych słów jest skomplikowany i w ogólności trudny do wyjaśnienia ze względu na zjawiska przytoczenia, ironii, parodii i słowa cudzego. Do tego dochodzi jeszcze problem sposobu istnienia znaczeń. Ingarden wskazuje dwa dominujące poglądy w tej materii: psychologistyczny, wedle którego znaczenia są „w głowach”, a więc mają charakter zjawisk psychicznych, oraz idealistyczny, reprezentowany m.in. przez Edmunda Husserla, nauczyciela Ingardena. Na gruncie modelu idealistycznego znaczenia mają postać bytów idealnych, a więc niezmiennych i pozaczasowych.

Żaden z tych modeli nie wydaje się zadowalający. Ingarden proponuje na to miejsce przedmiot intencjonalny, który miałby być korelatem znaczeniowym zdań i zespołów zdań, tworzących całe utwory literackie. Przedmioty intencjonalne są wytworami ludzkiej działalności, mogą podlegać zmianom w czasie, a jednocześnie mają autonomię bytową względem świadomości. Nie są przeto ani subiektywne, ani obiektywne,

ale intersubiektywne. W jaki sposób owe przedmioty intencjonalne istnieją? Ingarden nie dochodzi do żadnych ostatecznych konkluzji w tym zakresie. Zauważa jedynie, że ich byt jest odrębny od sposobu istnienia fizycznych przedmiotów realnych, jak również inny niż status ontyczny psychologicznych aktów świadomości, ani też nie jest tożsamy ze sposobem istnienia pojęć idealnych, które pozostają niezienne w czasie jak Platońskie idee.

Przechodzimy teraz do omówienia poziomu przedmiotowego tortu Ingardena.

5.2.2.3

III. Wyglądy uschematyzowane

Dzieło literackie jest tworem schematycznym. To właśnie wprowadzenie warstwy wygląków uschematyzowanych stanowi o specyfice koncepcji Ingardena, choć on sam uważa, że pierwszym, który wskazał na ów element struktury dzieła literackiego, był przywoływany powyżej Gotthold Ephraim Lessing. W swym *Laokoonie* niemiecki estetyk i dramaturg analizuje malarstwo poezji, jednocześnie próbując wyznaczyć granice między tymi sztukami.

Ingarden twierdzi, że należy odróżnić przedmiot od jego wyglądu. Podaje on przykład krążka, którego różne wyglądy mają kształt koła bądź elipsy, choć sam krążek nie ma kształtu elipsy. Wyglądy odkrywają jedynie część przedmiotu, tę stronę, którą przedmiot jest akurat zwrócony do nas, a odwrócona strona przedmiotu pozostaje zakryta. Ingarden mówi o niewypełnionych jakościach wyglądu. Dopiero oglądając przedmiot ze wszystkich stron, możemy na podstawie zespołu wygląków wypełnić owe niewypełnione miejsca i w rezultacie odtworzyć w umyśle strukturę całego przedmiotu.

Dokładnie tak samo rzeczy się mają w dziele literackim. Trzeba zaznaczyć, że autor *Sporu o istnienie świata* nie ogranicza się do percepcji wzrokowych i pod pojęciem wyglądu ujmuje również doznania dotykowe, słuchowe itd. Wyglądy

przedmiotów są uschematyzowane, ponieważ nie są brane w swej konkretności. Konkretnie wyglądy przedmiotu w praktyce są niepowtarzalne, pomimo że odnoszą się do jednego przedmiotu. Dlatego też mówimy o wyglądach uschematyzowanych, które są abstrakcyjnymi schematami, szkieletami wyglądownymi rzeczy. Schematy takie podają zubożoną i, by tak rzec, wybrakowaną charakterystykę przedmiotów przedstawionych. Wynika to z ograniczonych rozmiarów utworu literackiego, w którym tylko kilka, kilkanaście zdań może zostać przeznaczonych na opis pojedynczego przedmiotu. W przypadku dzieła literackiego, które dane jest nam w zasadzie jedynie językowo, owa schematyczność opisywanych wyglądownów bierze się również z abstrakcyjności i ogólności znaczeń językowych. Wskutek tego utwory literackie zawierają liczne MIEJSCA NIEDOOKREŚLENIA, która są uzupełniane w trakcie lektury. Sposób, szczegółowość i adekwatność owego wypełnienia zależą od konkretnej osoby czytającej, od jej wiedzy, doświadczeń, wspomnień i kompetencji lekturowych. Ingarden podaje przykład powieści, której akcja dzieje się w Paryżu. Sposób konkretyzacji wyglądownów uschematyzowanych będzie zależał od tego, jak dobrze czytelniczka zna Paryż.

IV. Przedmioty przedstawione

5.2.2.4

W procesie konkretyzacji wyglądownów uschematyzowanych powstają przedmioty przedstawione, które należą do ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO. Przedmioty przedstawione są zawsze zlokalizowane na jakimś tle i w jakiejś przestrzeni. Nie jest to ani obiektywna fizyczna przestrzeń realna, ani geometryczna przestrzeń idealna, ani też nie jest to subiektywna i psychiczna przestrzeń wyobrażeniowa. Nie jest to również przestrzeń jednorodna. Świat przedstawiony w dziele literackim zwykle postrzegany jest z pewnej perspektywy, choć perspektywa ta może ulegać przeobrażeniom lub w skrajnych przypadkach znikać. W przypadku narracji pierwszoosobowej dominuje punkt

widzenia narratora. W tzw. narracji personalnej punkt widzenia zmienia się w zależności od tego, z perspektywy której postaci snuta jest opowieść.

Podobnie czas przedstawiony nie jest ani czasem fizycznym, ani subiektywnym czasem psychologicznym. Czas przedstawiony w dziele literackim nie jest też tożsamy ani z czasem pisania utworu przez autora, ani z czasem czytania utworu przez czytelnika. Czas dzieła literackiego ma odmienną strukturę niż znany nam z codziennego doświadczenia czas rzeczywisty, w którym przyszłość przechodzi płynnie w teraźniejszość, która trwa chwilę, aby szybko stać się przeszłością. W dziele literackim teraźniejszość jest zawsze pozorna, nie pełni ona roli pośredniczki między przyszłością a przeszłością, ale wynika jedynie z wzajemnego układu zdarzeń i procesów przedstawionych w dziele literackim. Dlatego też Ingarden określa czas dzieła literackiego jako czas quasi-realny i analogiczny do czasu rzeczywistego.

Istotną różnicą między przedmiotami rzeczywistymi a przedmiotami przedstawionymi w dziele literackim jest to, że o ile przedmioty fizyczne dostępne nam w doświadczeniu zmysłowym są określone pod względem wszelkich możliwych cech, o tyle przedmioty przedstawione posiadają miejsca niedookreślenia, o czym była mowa wyżej. Nie może istnieć przedmiot fizyczny, który nie miałby koloru. W utworze literackim może być mowa o stole, przy którym ktoś siedzi, ale barwa stołu może pozostać nieokreślona. Choć stół jakąś barwę mieć musiał, bo w świecie realnym nie ma miejsc niedookreślenia, na co wskazywał już Husserl. W kolejnym zdaniu można by barwę stołu określić, ale wówczas nadal pozostaje niedookreślonych wiele innych cech stołu. Ilość miejsc niedookreślenia jest nieskończona, bo w utworze literackim można zamieścić tylko skończoną liczbę słów. Schematyzmu przedmiotów przedstawionych nie sposób się pozbyć.

Przedmioty przedstawione, tło, na jakim się pojawiają, czas przedstawiony oraz przestrzeń przedstawiona składają

się razem na świat przedstawiony. W literaturoznawstwie polskim na określenie przedmiotów, postaci i fabuł przedstawionych w dziele literackim używa się niekiedy terminu Henryka Markiewicza, który mówił o WYŻSZYCH UKŁADACH SEMANTYCZNYCH, bądź pojęcia wprowadzonego przez Janusza Sławińskiego — WIELKIE FIGURY SEMANTYCZNE.

Dwuwymiarowa budowa dzieła literackiego

5.2.3

Dzieło literackie ma początek i koniec, więc bylibyśmy skłonni powiedzieć, że rozwija się ono w czasie. Ingarden jednak odrzuca takie stwierdzenie. Jego zdaniem dzieło literackie, od kąd zostanie napisane, istnieje we wszystkich swych częściach jednocześnie. Gdyby dzieło literackie rozciągało się w czasie, wówczas jego długość byłaby zmienna, w zależności od tego, jak długo trwa dana lektura. Tym, co rozwija się w czasie, powiada Ingarden, jest KONKRETYZACJA DZIEŁA LITERACKIEGO. Samo dzieło literackie jest uporządkowane wedle następstwa poszczególnych jego faz. Gdybyśmy poprzestawiali części dzieła literackiego, np. powieści Thomasa Manna pt. *Buddenbrookowie*, lub czytali zdania tej powieści od końca do początku, to być może powstałoby inne dzieło literackie bądź twór, którego nie dałoby się skonkretyzować. Dlatego też dzieło literackie cechuje się określonym porządkiem faz. Wynika to stąd, że niektóre fazy muszą być czytane po innych, aby w ogóle można je było zrozumieć i wytworzyć w umyśle stosowne przedmioty intencjonalne.

Dobrą ilustracją tej tezy, jak również praktycznym jej przeciwieństwem, będzie lektura powieści Julio Cortáзара pt. *Gra w klasy*. Powieść ta składa się ze 155 ponumerowanych niedługich rozdziałów. Można ją czytać bądź tradycyjnie, w kolejności rosnących numerów, bądź wedle zasugerowanej przez autora „drugiej wersji powieści”, alternatywnej kolejności, bądź w końcu wedle własnej woli, oddając się pasji eksperymentowania.

Biorąc pod uwagę pionową strukturę dzieła literackiego składającą się z warstw oraz poziomą strukturę fazową, można mówić o dwuwymiarowym modelu dzieła literackiego w filozofii Ingardena. Przypomina to opozycję między osią paradygmatyczną i osią syntagmatyczną komunikatu językowego w ujęciu strukturalistów.

5.2.4

Miejsca niedookreślenia i teoria konkretyzacji

Świat przedstawiony w dziele literackim ma charakter schematyczny i zawiera miejsca niedookreślenia. W trakcie procesu konkretyzacji wypełniamy owe puste miejsca wedle naszej najlepszej wiary i czytelnicznych kompetencji na podstawie lektury kolejnych zdań dzieła literackiego. Utwór literacki może obejmować wiele lat życia człowieka, ale tylko wybrane dni są opisane. Niekiedy opisane są działania postaci, ale nieznane pozostają dla nas ich myśli i uczucia, jak w inspirowanej behawioryzmem prozie Ernesta Hemingwaya.

Istnienie miejsc niedookreślenia nie jest ani zamierzoną, ani przypadkową przypadłością utworów literackich. Jest to ich cecha konieczna i immanentna. Wynika ona ze specyfiki używanego medium, jakim jest język pisany. Przedmiot przedstawiony opisywany jest przy pomocy skończonej liczby zdań, podczas gdy posiada potencjalnie nieskończoną ilość cech. Do tego niemal każde zdanie wprowadza liczne miejsca niedookreślenia. Jeśli o postaci Cezara z dramatu Szekspira wiemy, że jest człowiekiem, to możemy domniemywać, że ma głowę, ręce i nogi, ale nie znamy koloru jej oczu, długości rąk czy rozmiaru stopy, które stają się tym samym miejscami niedookreślonymi.

W procesie lektury mimowolnie dokonujemy konkretyzacji przedmiotów i postaci przedstawionych w dziele, puszczając wodze fantazji, ale opierając się jednak na znajomości realiów historycznych i konwencji literackich. Konkretyzacja może zostać dokonana na wiele sposobów, a każde miejsce

niedookreślenia wypełnione różnymi treściami. Jeśli w dramacie *Hamlet* nie zostało sprecyzowane, jakiego wzrostu jest Hamlet, aktor grający go w teatrze może być zarówno nieco wyższy, jak i nieco niższy niż osoba przeciętna. W istocie wedle słów Królowej, padających w ostatniej scenie *Hamleta*, jest on „tłustej kompleksji i tchu krótkiego”, a więc może nawet nieco odmiennie jawi się w dziele literackim aniżeli w popularnych wyobrażeniach. Konkretyzacji nie można jednak dokonywać zupełnie dowolnie. Muszą one zgadzać się z tekstem utworu, jak również naszą wiedzą na temat świata, fizyki, historii, a nade wszystko na temat konwencji poszczególnych gatunków literackich.

Tym niemniej można dokonać konkretyzacji bliskiej tekstu, jak miałyby to miejsce w przypadku konwencjonalnego przedstawienia scenicznego *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Można jednak również skonkretyzować dziewiętnastowieczny utwór w stylu popkulturowym, wprowadzając na scenę motocykle, na których jadą Goplana, Chochlik i Skierka, co uczynił Adam Hanuszkiewicz w swej inscenizacji na deskach Teatru Narodowego w 1974 r.

Od dzieła literackiego należy zatem odróżnić jego poszczególne konkretyzacje, które mają charakter indywidualny. Pojęcie konkretyzacji, jak widać, również pozwala Ingardenowi podkopywać stanowisko psychologistyczne. To, co psycholodzy biorą za dzieło literackie, to w jego ujęciu tylko skutek oddziaływania dzieła literackiego na umysł osoby czytającej. Samo dzieło ma status intersubiektywny i czysto intencjonalny.

Istnieją konkretyzacje typowe dla epoki. Wczesne interpretacje *Hamleta* widziały w nim herosa i ofiarę okoliczności. Dopiero w XVIII w. James Boswell, a w XIX Johann Wolfgang Goethe oraz Samuel Coleridge wskazują na słabości charakterologiczne najsłynniejszej z postaci Szekspira, co doprowadziło do współczesnej interpretacji *Hamleta*. Postawa hamletyczna to dziś rodzaj przesadnej refleksyjności paraliżującej inicjatywę. Można również mówić o konkretyzacjach indywidualnych, urzekających

oryginalnością, jak wyżej wskazywana interpretacja *Balladyny* dokonana przez Adama Hanuszkiewicza.

Nieodległa jest od Ingardenowskiej teorii konkretyzacji metodologiczna propozycja Stanisława Lema. W *Filozofii przypadku* do badania dzieł literackich zaprzęga Lem instrumentarium pojęciowe biologii. Jest to zapewne związane z jego medycznym wykształceniem. W odniesieniu do dzieła literackiego używa terminu „genotyp”, a poszczególne jego odczytania konkretyzacja określa mianem fenotypu. Fenotyp, czyli gotowy, dorosły egzemplarz gatunku biologicznego, zostaje w znacznej mierze zdeterminowany przez genotyp, z którego powstał, jednak ten determinizm nie jest mechaniczny i sztywny. Pozostaje tu pewien margines przypadkowości. Znaczny wpływ na końcową postać organizmu mają również czynniki zewnętrzne, takie jak warunki naturalne, w których organizm wzrasta. Podobnie dzieje się w przypadku lektury i interpretacji dzieła literackiego. Jedno dzieło może zostać odczytane odmiennie przez osoby, które różnią się pod względem temperamentu, poglądów, wiedzy oraz kompetencji lekturowych.

Quasi-sądy

Między zdaniem dzieła literackiego a zdaniem składającymi się na rozprawę naukową zachodzi istotna różnica. O ile zdanie wyjęte z tekstu naukowego rości sobie pretensje do prawdziwości, o tyle zdanie składowe utworu należącego do literatury pięknej nie jest sądem na serio, zauważa Ingarden. W przypadku zdania z traktatu naukowego opisywany przez nie stan rzeczy zachodzi w rzeczywistości lub nie, a samo zdanie może być prawdziwe lub fałszywe. Przedmiot intencjonalny przez owo zdanie wyznaczany wskazuje na pewien przedmiot lub stan rzeczy w świecie zewnętrznym istniejący niezależnie od tego zdania.

Nic takiego nie ma miejsca w przypadku zdania należącego do tekstu literackiego. Przedmioty intencjonalne przez

nie wyznaczane nie posiadają swych realnych odpowiedników w świecie zewnętrznym. Zdania oznajmujące należące do dzieła literackiego tylko wyglądają jak sądy, ale wcale nimi nie są. Są one QUASI-SĄDAMI, czyli prawie-sądami albo jakby-sądami. Gdy w powieści przeczytamy, że mąż zamordował żonę, wiemy, że nie należy tego traktować na serio i że w istocie nic takiego się nie zdarzyło. Lub mówiąc ściślej, zdanie owo nie odnosi się do żadnego z takich rzeczywistych, historycznych zdarzeń, ale opisuje pewną fantazję, być może podobną do zdarzeń faktycznych. Przedmioty i wydarzenia opisane w utworze literackim tworzą jednak swój odrębny świat, pozostają niejako w zawieszeniu. I to właśnie ów element quasi-sądów stanowi o specyfice dzieła literackiego. Innymi słowy – jego fikcjonalność.

Gdy jednak przyjrzeć się bliżej, sprawa okazuje się nie tak prosta. Istnieją nie tylko sądy i quasi-sądy, ale i szereg przypadków pośrednich. Powieści historyczne przedstawiają autentyczne realia epoki, nawet jeśli przedstawione wydarzenia są całkowicie fikcyjne. Ignacy Rzecki ani Stanisław Wokulski z *Lalki* Bolesława Prusa nie istnieli wprawdzie, ale istniał ceniony przez Rzeckiego Napoleon Bonaparte. Ponadto przedstawione w powieści typy ludzkie, stroje, wnętrza, architektura odpowiadają realiom ze względu na ogólny typ.

Jeszcze bardziej do dzieła naukowego zbliża się literatura faktu, w szczególności oparta na wydarzeniach historycznych. W tym wypadku świat przedstawiony odpowiada realiom nie tylko pod względem typu, ale również konkretnych indywiduów. Przykładem byłaby tu *Śmierć Wallensteina* Friedricha Schillera, udramatyzowane dzieje bohatera wojny trzydziestoletniej. Jednak nawet i w tym przypadku zachodzą istotne różnice. Utwór literacki zbudowany jest z quasi-sądów, które tylko udają autentyczne sądy naukowe. Quasi-sąd jest podobny do sądu w sensie logicznym, ale nie orzeka niczego o świecie realnym, odnosi się do fikcyjnej rzeczywistości, którą kreuje. Tworzy on iluzję rzeczywistości, w której możemy się zanurzyć. Quasi-sąd byłby więc performatywem, podczas gdy sąd jako taki – konstatacją,

aby odwołać się do omawianej powyżej terminologii Johna L. Austina. Konstatacje dostarczają nam informacji, podczas gdy performatywy kreują fakty, w tym wypadku fikcyjne fakty ze świata przedstawionego dzieła sztuki literackiej.

- Edmund Husserl, *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2008.
Edmund Husserl, *Medytacje kartezjańskie. Wprowadzenie do fenomenologii*, przeł. A. Wajs, Warszawa 2009.
Roman Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1966.
Danuta Ulicka, *Fenomenologiczna filozofia literatury*, w: *Literatura, teoria, metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001.

6

Hermeneutyka

Grecki termin *hermeneia* oznacza tyle, co wypowiedanie się, wyrażanie się, tłumaczenie lub wyjaśnienie. Popularna etymologia wywodzi to słowo od imienia Hermesa, patrona kupców i złodziei, boskiego posłańca i psychopompa, przewodnika ludzi w świecie podziemnym. Słowo „hermeneutyka” używane bywa współcześnie najczęściej na oznaczenie dziedziny wiedzy dotyczącej rozumienia tekstu, czyli „sztuki interpretacji”. Interpretacja potrzebna jest wówczas, gdy tekst wydaje się nie-spójny, bezsensowny i niezrozumiały. Tekst jasny i zrozumiały interpretacji nie wymaga.

STAROŻYTNOŚĆ

6.1

Arystoteles

6.1.1

Hermeneutyka to również tytuł jednej z wczesnych rozpraw Arystotelesa (384 p.n.e. – 322 p.n.e.). Nie jest to jednak traktat o sztuce interpretacji tekstów, która wówczas dopiero się rodziła, lecz dzieło z zakresu wiedzy nad językiem. Słowo „hermeneutyka”

u Arystotelesa nie znaczyło bowiem tego, co znaczy dla nas, czyli sztuki interpretacji mającej na celu dociekanie znaczeń. Przez hermeneutykę filozof rozumiał znaczenie samo, a dokładniej znaczenie zdania. W swym traktacie Arystoteles zajmuje się przede wszystkim zdaniami i relacjami między nimi. Odróżnia zdania i sądy; te ostatnie dzieli na twierdzące i przeczące.

Arystoteles twierdzi, że nazwa to dźwięk oznaczający coś na mocy umowy. Proponuje więc konwencjonalizm w odniesieniu do kwestii znaczeń słów. Staje w opozycji do naturalizmu semantycznego Platona, swego nauczyciela i mistrza. W dialogu *Kratylos* Sokrates jest zwolennikiem teorii, iż każde słowo posiada z góry przypisane sobie znaczenie, którego można dociekać przy pomocy metody dialektycznej. Arystoteles odrzuca tę koncepcję, dowodząc, że słowa są konwencjonalnymi znakami rzeczy. Słowa przyporządkowane są do przedmiotów nie ze względu na swe własności wewnętrzne, lecz na mocy umowy społecznej. Taki pogląd na znaczenie słów będzie po 25 wiekach ponownie głoszony przez Ferdinanda de Saussure'a, prekursora strukturalizmu.

Hermeneutyka we współczesnym tego słowa znaczeniu swój początek bierze od METODY ALEGORYCZNEJ, CZYLI ALEGOREZY. Metoda ta była stosowana od początków greckiej filozofii, jednak prawdziwej jej rozkwit przypada na czasy hellenistyczne. Gramatycy aleksandryjscy uciekali się do alegorezy przy tłumaczeniu miejsc trudnych we wczesnej epice greckiej. Idea, że prawda ukryta jest pod tajemniczym symbolem, mogła powstać w kręgach misterii orfickich. W Nowym Testamencie w „Liście do Galatów” Paweł również interpretuje starotestamentowy przekaz o potomstwie Abrahama, sięgając do pojęcia alegorii. Wedle jego interpretacji dwóch synów Abrahama ma symbolizować dwa przymierza (Gal, 4, 21–31).

Filon z Aleksandrii (15 p.n.e. – 45 n.e.) doprowadził metodę alegorezy do doskonałości i uczynił z niej podstawę swojej filozofii. Za cel postawił sobie on wyłożenie przekazu hebrajskiej Biblii w terminach i pojęciach filozofii greckiej. Zadanie to zostało ułatwione dzięki pojawieniu się Septuaginty. Ten przekład Biblii Hebrajskiej (Starego Testamentu) na grecki miał zostać dokonany przez grupę 70 tłumaczy. Jako Żyd wychowany w kulturze helleńskiej Filon był idealną osobą do dokonania syntezy judaizmu i hellenizmu. Aleksandria w I w. n.e. była metropolią i jednym z centrów ówczesnego świata. Duch miasta łączył w sobie racjonalizm helleńskiego ducha i wschodnie wpływy mistyczne. Wychowany w tym duchu Filon zapragnął stworzyć syntezę religii i filozofii, połączyć Jerozolimę z Ateunami, uzgodnić wiarę z rozumem, a doświadczenie religijne wyrazić w abstrakcyjnych kategoriach filozoficznych. Jednak prawdy objawione niełatwo wchodziły w dialog z zasadami filozofii racjonalnej. Aby tego celu dopiąć i dogmaty religijne w karby filozoficznego rozumu ująć, sięga więc Filon po metodę alegoryczną.

Alegoryczna metoda interpretacji polega na tym, że w tekście odróżnia się dwa poziomy sensy. To, co odczytujemy jako pierwsze, to, co na powierzchni, to *SENS DOSŁOWNY*. Nazywany bywa niekiedy sensem cielesnym, bo jest jak ciało – tym, co widać na zewnątrz. Sens dosłowny dotyczy tego, co się faktycznie wydarzyło, a więc wydarzeń historycznych. Bywa, że odczytywany dosłownie opis historyczny jest niezrozumiały lub niezgodny ze zdrowym rozsądkiem, z naszym światopoglądem, poczuciem estetyki lub prawdami wiary. Natrafiamy na miejsce (dla nas) trudne. Jest to nieomylny znak, że należy sięgnąć po potężne narzędzie interpretacji alegorycznej. Filon uznał, że znaczenie cielesne i dosłowne ukrywa w sobie, w środku, niewidoczny na pierwszy rzut oka *SENS DUCHOWY*. Odkryć go można jedynie na drodze interpretacji. Sens dosłowny jest jak ciało, zaś sens duchowy – jak dusza w człowieku. Interpretując Księgę Rodzaju, zauważa Filon, że nie należy dosłownie

traktować opowieści o sześciu dniach stworzenia świata. Skoro dzień to miara czasu wyznaczana przez ruch Słońca i Ziemi, przed stworzeniem świata czas nie istniał, to liczba sześć pojawia się jako symbol doskonałości boskiego stworzenia.

Sens dosłowny (literalny) prowadzi do rekonstrukcji przebiegu opisywanych zdarzeń historycznych, podczas gdy sens duchowy odkrywa ich treść alegoryczną. Jeśli zatem dosłowne odczytanie jakiegoś fragmentu Pisma nie wydaje się satysfakcjonujące ze względu na spójność przekazu, uruchomić należy mechanizm alegorezy. Wówczas ponad literalnym sensem historycznym, który może wydawać się niepojęty lub absurdalny, zabłyśnie sens duchowy, który go uspołni i zrationalizuje.

6.1.3

Hermeneutyka literalna i hermeneutyka figuralna

W dalszych dziejach hermeneutyki zarysowuje się opozycja między dwoma stronnictwami. Z jednej strony występują LITERALIŚCI, zwolennicy odczytania dosłownego, bliskiego tekstowi, z drugiej zaś pojawiają się FIGURALIŚCI, praktycy interpretacji alegorycznej, która nie trzyma się litery tekstu. Żydowski rabini czytali Torę raczej dosłownie, starali się zawarte w niej wskazówki literalnie wcielać w życie. Tymczasem Ojcowie Kościoła, tworząc podwaliny teologii katolickiej, chętnie sięgali po Filonowską koncepcję sensu alegorycznego. W ten sposób „obchodzono” wszelkie trudne czy niewygodne miejsca w Biblii, co pozwoliło na zbudowanie spójnego systemu teologicznego. Przykładem będzie tu Pieśń nad Pieśniami, śmiała w swej erotycznej metaforyce poezja liryczna, która zinterpretowana została jako traktat teologiczny. Kluczem interpretacyjnym stało się utożsamienie Oblubienicy z Kościołem, a Oblubieńca z Bogiem.

W obrębie samej patrystyki również możemy takie dwa opozycyjne nurty hermeneutyczne wskazać. Pozostająca pod wpływem Filona SZKOŁA ALEKSANDRYJSKA, która ukształtowała

się na przełomie II i III w. n.e. koncentrowała się w swych badaniach na poszukiwaniu sensu duchowego (alegorycznego). Jej głównymi przedstawicielami byli Klemens Aleksandryjski oraz Orygenes. W opozycji do niej SZKOŁA ANTIOCHEŃSKA, działająca na przełomie IV i V w., za cel stawiała sobie rekonstrukcję dosłownego sensu Pisma. Szkołę antiocheńską reprezentują tacy teolodzy jak Diodor z Tarsu czy Jan Chryzostom.

Analogiczna opozycja ujawni się tysiąc lat później, w czasach reformacji w wieku XVI. Teologowie protestanccy wyznający zasadę *sola scriptura* (tylko pisma) skłaniać się będą ku dosłownemu traktowaniu treści zawartych w Biblii. Katolicy opierają swą teologię na dwóch źródłach: objawieniu oraz tradycji, a więc chętnie będą sięgać po metodę lektury alegorycznej.

Hermeneutyka średniowieczna: cztery sensy Pisma

6.1.4

Podstawą średniowiecznej hermeneutyki jest doktryna czterech sensów Biblii. Z jednej strony ukształtowała się ona pod wpływem wyznaczonej przez Filona z Aleksandrii tradycji Ojców Kościoła i koncepcji sensu duchowego, z drugiej strony została zainspirowała żydowską Kabałą, gdzie rozważa się cztery sensy Tory.

Jan Kasjan (360–435), teolog i prekursor monastycyzmu, był jednym z pierwszych, którzy sformułowali teoretyczne podstawy hermeneutyki opartej na czterech sensach Pisma. W traktacie *O wiedzy duchowej* (*De spirituali scientia*) wyróżnia on w obrębie wiedzy kontemplatywnej interpretację historyczną i interpretację duchową. Interpretacja duchowa z kolei może mieć trojaką postać: alegoria, anagogia lub tropologia. W sumie zatem takie byłyby cztery sensy Biblii wedle Jana Kasjana:

1. SENS HISTORYCZNY, który opisuje fakty, dające się spostrzec zmysłami, jak to, że Abraham miał dwóch synów: jednego od wolnej kobiety, drugiego od niewolnicy;

2. SENS ALEGORYCZNY, który odkrywa duchowe tajemnice wyinterpretowane na podstawie dosłownego sensu Pisma; w przypadku Abrahama byłoby to spostrzeżenie, że dwie kobiety symbolizują dwa przymierza;
3. SENS TROPOLOGICZNY, który ujawnia kryjące się w danym fragmencie wskazania moralne; Jeruzalem i Synaj są tu rozumiane jako ludzka dusza, a przymierza mają na celu jej zdyscyplinowanie moralne;
4. SENS ANAGOGICZNY, który wskazuje sens opisanego faktu w życiu przyszłym; w tym przypadku Jeruzalem starotestamentowe oznacza niebiosy i Nowe Jeruzalem.

Zasada poczwórnej wykładni Pisma tak oto ujęta została w lapidarnej formie dwuwiersza przypisywanego Augustynowi z Dacji (XIII w.):

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Co można przełożyć jako:

Sens dosłowny poucza o tym, co się wydarzyło,
sens alegoryczny – w co należy wierzyć;
Sens moralny – jak postępować, dokąd zmierzać –
sens anagogiczny.

Cztery warstwy sensu ukryte jedna pod drugą to kolejne wtajemniczenia w istotę bytu. Każdy z nich odsłania coraz to donioślejsze prawdy egzystencji. Wedle takiego ujęcia hermeneutyka jest dociekaniem prawdy wiary i eschatologicznego sensu ludzkiego życia.

Czasy nowożytne przynoszą laicyzację hermeneutyki. Pierwszym, który zastosował reguły alegoryczne do lektury tekstów świeckich, miał być Friedrich Schleiermacher.

Friedrich Schleiermacher (1769–1834) był z zawodu protestanckim kaznodzieją, ale zasłynął jako wybitny teolog. Nazywany bywa nawet ojcem nowoczesnej teologii. Zasługi, jakie położył na polu hermeneutyki, również były niepoślednie. Domagał się on uznania hermeneutyki za uniwersalną metodę badania tekstu i stosowania jej nie tylko do Biblii, ale do wszelkiego rodzaju tekstów. Lektura tekstów świeckich miała opierać się na dokładnie tych samych zasadach co tekstów świętych. Hermeneutyka była dla niego SZTUKĄ ROZUMIENIA.

Od tego stwierdzenia rozpoczyna się dzieło *Hermeneutyka i krytyka* (1838), oparte na notatkach Schleiermachera z wykładów. Celem rozważań jest analiza procesu rozumienia. Schleiermacher zauważa, że każde stwierdzenie wchodzi w dwojaką relację: z całością języka oraz z całością myśli swego autora. W procesie rozumienia wyróżnić więc można dwa momenty: gramatyczny i psychologiczny. Wypowiedź językowa łączy w sobie akt umysłu oraz modyfikację języka. Oba te elementy są równoważne, żaden z nich nie jest dominujący. Język stanowi bowiem z jednej strony jedynie środek umożliwiający swobodną ekspresję jednostki, z drugiej jednak strony to właśnie język determinuje nasz sposób myślenia, gdyż ogranicza i określa formy ekspresji.

Każda część zdania uzyskuje swój pełny sens dopiero w kontekście całego zdania. Zdanie nabiera znaczenia jedynie w kontekście całego tekstu. Aby zrozumieć tekst, czytelnik musi zdać sobie świadomie sprawę z relacji między poszczególnymi elementami wypowiedzi i całego języka. Dlatego też jesteśmy w stanie niekiedy zrozumieć autora lepiej, niż on rozumie sam siebie. To, co u autora pozostaje nieświadome, u nas, czytelników, musi zostać jasno uświadomione, aby mogło zostać zrozumiane.

Metodologię hermeneutyczną cechuje kolistość. Sens zdania ujawnia się w kontekście całego tekstu, a tekst składa się

ze zdań. Tak funkcjonuje KOŁO HERMENEUTYCZNE, jedna z podstawowych figur sztuki interpretacji. Natknął się na nie św. Augustyn z Hippony (354–430), który przeszedł na chrześcijaństwo jako dorosły człowiek. Usłyszał on, że ktoś powiedział: „Chcę zrozumieć, bym mógł uwierzyć” (*Intelligam ut credam*). Odrzekł na to: „Uwierz, abyś zrozumiał” (*Ut intelligas crede*). Rozumienie przebiega od ogółu do szczegółu, a następnie od szczegółu do ogółu. W dalszej kolejności można wziąć pod uwagę inny szczegół i uwzględnić go w oglądzie całości. Ogół zaś można ująć dokładniej dzięki znajomości szczegółu i *vice versa* całość tekstu oświecla w specyficzny sposób jego poszczególne elementy. Kolistość procesu rozumienia oznacza, że nigdy się ono nie kończy, gdyż zawsze można je pogłębić i udoskonalić. Ukochaną książkę można czytać w kółko, podobnie w nieskończoność oglądać ulubiony film.

Kolista figura rozumienia może spowodować zarzut błędnego koła. Jest to błąd logiczny, który może wystąpić w procesie dowodzenia jakiejś hipotezy. Błędne koło w rozumowaniu polega na tym, że w procesie dowodzenia korzystamy z tezy jako jednego z założeń. Łatwo w ten sposób udowodnić dowolne twierdzenie. Zabójcza dla logiki w hermeneutyce kolistość okazuje się nie tylko dopuszczalna, ale wręcz stanowi fundament jej metodologii.

Przystępując do lektury tekstu i próbując go zrozumieć, z góry przyjmujemy pewne założenia. Zostaną one w trakcie lektury skorygowane, niemniej są niezbędne, aby w ogóle rozpocząć proces czytania i rozumienia, który w ten sposób kolistą postępuje. Widzimy tutaj istotną opozycję między hermeneutyką i fenomenologią. Metodologia fenomenologiczna nakazywała porzucić wszelkie uprzednie założenia i wiedzę wstępną, dokonać redukcji fenomenologicznej i starać się uchwycić istotę przedmiotu jako takiego. Tymczasem hermeneutyka dowodzi, że w procesie rozumienia wstępne założenia są nieuniknione, a nawet konieczne.

Wilhelm Dilthey: wyjaśnianie i rozumienie

6.2.2

Koncepcja koła hermeneutycznego zaintrygowała Wilhelma Diltheya (1833–1911). Ten niemiecki filozof dostrzegł w niej użytek do ugruntowania autonomicznego statusu nauk o duchu, jak określano wówczas nauki humanistyczne. Wilhelm Dilthey należał do awangardy ruchu antypozytywistycznego. Podważał on pozytywistyczną ideę jedności wszystkich nauk.

Pozytywiści uważali, że nauka jest jedna, gdyż jeden jest przedmiot badania (świat) i jedna metoda – indukcja, oparta na empirii. Dilthey jednak sądził, że zasięg metody indukcji ogranicza się do nauk przyrodniczych. Metoda zaś nauk humanistycznych polega na badaniu sensów reprezentowanych przez twory o charakterze kulturowym, czyli poddane sensotwórczej aktywności człowieka. Nie zaprzeczał Dilthey, że przedmiotem badania humanistyki i nauk przyrodniczych może być to samo (np. człowiek). Jednak nauki przyrodnicze, jak np. medycyna, starają się WYJAŚNIĆ (*Erklären*) badane zjawiska, zaś nauki humanistyczne, jak historia czy literaturoznawstwo – ZROZUMIEĆ (*Verstehen*) przedmioty swego dociekania. Wyjaśnienie czegoś polega na ujęciu tego czegoś w układ abstrakcyjnych pojęć i ogólnych zasad. Rozumienie tymczasem to wczucie się w czyjś duch poprzez analogię do swego własnego sposobu myślenia i odczuwania. Powiada się niekiedy, że nauki humanistyczne są mniej ścisłe niż nauki przyrodnicze i mniej dokładnie niż one opisują rzeczywistość. Tymczasem Dilthey twierdził, że nauki humanistyczne mają przewagę nad wiedzą o przyrodzie, gdyż umożliwiają bezpośredni wgląd w przedmioty swej refleksji (rozumienie), podczas gdy badacze natury muszą po przestać na powierzchownej obserwacji (wyjaśnianie).

Współczesna Diltheyowi „szkoła historyczna”, do której można zaliczyć Johanna Herdera, Friedricha i Augusta Schległów, Jacoba Grimma czy Ottona Rankego, uważała, że historyk powinien zachować obiektywizm, a historia powinna zajmować

się faktami, nie ocenami. Dilthey dowodzi utopijności tego projektu. Bliski Diltheyowi był koncept ŚWIADOMOŚCI HISTORYCZNEJ, wedle której każde ludzkie dzieło ma charakter skończony i ograniczony, a jego sens zrelatywizowany jest do warunków, w jakich powstaje. Podobnie historycznie uwarunkowana jest ludzka świadomość, która zmienia się w czasie. Dlatego też sądy historyków muszą pozostać zrelatywizowane do czasów swego powstania. Rozumienie powinno dokonywać się zawsze na tle tradycji, z jakiej dany twór kultury wyrasta. Funkcją hermeneutyki jest dokonywanie przekładu kulturowego między epokami historycznymi.

6.3

WSPÓŁCZESNOŚĆ

6.3.1

Martin Heidegger i rozumienie jako egzystencja

Podstawowe dzieło Martina Heideggera (1889–1976) to *Bycie i czas* (*Sein und Zeit*, 1927). Heidegger chce zrewidować historię zachodniej metafizyki, dokonać jej DESTRUKCJI. Źródła kryzysu kultury europejskiej doszukuje się już w epoce klasycznej filozofii greckiej. Jego zdaniem w czasach Platona filozofia zeszła na błędny tor poprzez przyjęcie nieuprawnionego rozróżnienia między byciem i bytem, czyli pomiędzy światem idei oraz światem przedmiotów materialnych. Zdaniem autora *Bycia i czasu* wprowadzenie tego rozróżnienia doprowadziło do zapoznania najistotniejszych pytań filozoficznych. Dlatego Heidegger sięga do tradycji presokratycznej i odrzuca ustalenia wprowadzone przez Platona i jego kontynuatorów.

Zdaniem Heideggera filozofowie zapomnieli o byciu. Podstawowym bowiem problemem filozofii jest pytanie o BYCIE. Co to znaczy być? Co wspólnego mają ze sobą wszystkie istniejące rzeczy? Jaki jest sens bycia? Interesuje Heideggera wspólny wszystkim istniejącym rzeczom status, który JESTESTWO, czyli podmiot istniejący, dzieli z przedmiotami nieożywionymi.

Różnica między podmiotem i przedmiotem jest taka, że przedmiot jest pozbawiony możliwości rozumienia posiadania świata.

Heidegger porównuje bycie do światła, które wyłania z mroku istniejące przedmioty i odsłania świat. Aby uniknąć opozycji bycie/byt wprowadza Heidegger pojęcie *JESTESTWA* (*Dasein*) (w języku niemieckim dosłownie „tu-bycie”). Możemy przyjąć, że Heidegger określa w ten sposób jednostkę ludzką. Jestestwo jako *BYCIE-W-ŚWIECIE* jest otwarte. Tę cechę otwartości jestestwa nazywa Heidegger rozumieniem. Jestestwo jest otwarte, gdyż jest jednocześnie byciem i możliwością bycia. Dzięki swej otwartości jestestwo posiada zdolność interpretacji otaczającego świata, jak również samointerpretacji. Rozumienie i poszukiwanie sensu pełni dla jestestwa rolę kluczową. Jest jego podstawowym sposobem bycia i stosunkiem do świata. Inny więc to rodzaj rozumienia aniżeli jeden z możliwych sposobów poznania, obok wyjaśniania. W swym rozumieniu jestestwo wykazuje się troską o świat i o innych. Rozumienie według Heideggera nie jest tylko jedną ze zdolności jestestwa. Rozumienie jest *EGZYSTENCJĄ* i współkonstruuje samo bycie jestestwa. W filozofii Heideggera hermeneutyka nie jest tylko metodą badania tekstów. Hermeneutyka Heideggera awansuje do rangi ontologii i dotyczy kwestii egzystencji podmiotu.

Owo rozumienie, inaczej niż ma to miejsce w przypadku fenomenologii, nigdy nie zaczyna się od zera, zawsze uwikłane jest w uprzednie interpretacje. Jestestwo jest zawsze zanurzone w świecie, jego bycie jest byciem-w-świecie. Nie ma tu mowy o czystej świadomości, stosunek jestestwa do przedmiotów jest zapośredniczony przez funkcję, jaką one dla jestestwa pełnią. Przedmioty są „poręczne”, „stosowalne”, „szkodliwe”. Istnieją one dla jestestwa jedynie ze względu na to, jaki ma ono z nich użytek lub zagrożenie. Przedmioty nie są widoczne jako takie, same z siebie.

Rozumienie zawiera w sobie zawsze pewien projekt, który prowadzi do zaproponowania pewnej interpretacji. Wykładnia

ta ma charakter oglądowy, wizualny. O rozumieniu w sensie oglądu pisał już Platon, wedle którego dusza przed urodzeniem ogląda niezmiennie idee. Po metaforę wzrokową sięgał również w swej fenomenologii Husserl, któremu Heidegger dedykuje swoje największe dzieło.

W artykule *Cóż to jest prawda?* (1957) Hans-Georg Gadamer (1900–2002) stawia pytanie, czy nauka może zostać uznana za ostateczną instancję prawdy. Zauważa, że nawet jeśli odpowiemy twierdząco na to pytanie, to nie można zapomnieć, że wiele istotnych kwestii nauka odrzuca jako bezsensowne. Wszystkie problemy, co do których nie można osiągnąć pewności, uważane są za nienaukowe. A są to często najważniejsze zagadnienia sztuki, religii, filozofii i światopoglądu. Ideałem nauk przyrodniczych jest sprawdzalność i powtarzalność. Tego typu badania w humanistyce również się pojawiają, ale to nie one stanowią jej treść najważniejszą. Największe zaś dzieła humanistyki, najoryginalniejsze badania, nie czynią zwykle zadość ideałowi sprawdzalności i nie trzymają się niewolniczo żadnej systematycznej metody.

Odpowiadając na postawione w tytule artykułu pytanie, zadane już niegdyś przez Poncjusza Piłata, Gadamer stawia tezę, że żadnej wypowiedzi nie można pojąć tylko ze względu na zawartą w niej treść. Każda wypowiedź posiada pewne milczące założenia i motywacje, które są niezbędne do jej pełnego zrozumienia. Ostateczną formą logiczną tych motywacji jest pytanie. Pytanie jest ważniejsze niż odpowiedź. To właśnie pytanie stanowi warunek niezbędny do zrozumienia wypowiedzi. PRAWDA JEST ODPOWIEDZIĄ, stwierdza sentencjonalnie filozof. Gdy napotykamy niezrozumiałą wypowiedź, możemy ją wyjaśnić, próbując dociec, na jakie pytanie jest ona odpowiedzią. Na tym się jednak nie kończy, gdy samo pytanie jest odpowiedzią na

jakieś pytanie poprzedzające i może być niezrozumiałe bez znajomości owego uprzedniego kontekstu. Dlatego w pracy badacza stawianie pytań jest ważniejsze niż odszukiwanie odpowiedzi. Pojawienie się pytania wskazuje na świadomość braku wiedzy w danym zakresie i zdolność dostrzeżenia ograniczeń własnego umysłu. Rozumienie według Gadamera jest nie tyle rekonstrukcją myśli, lecz rozmową i dialogiem. Hermeneutyka zbliżałaby się tu do dialogizmu Michaiła Bachtina, o którym w następnym rozdziale.

Gadamer krytycznie odnosi się do pojęcia świadomości historycznej, gdyż uważa, że nie sposób wyjść poza swoją epokę, aby uzyskać wgląd w dane dzieło sztuki taki, jaki mieli współcześni. Istotne jest dlań to, jakie znaczenie ma dzieło historyczne dla nas tu i teraz. Powiada Gadamer, że musimy je odnieść do naszego horyzontu. Jeśli jakieś miejsce w utworze historycznym jest niezrozumiałe, oznacza to, że nastąpiło przesunięcie horyzontu, w którym dzieło zostało napisane, a horyzont naszej epoki nie jest już tożsamy z horyzontem dzieła. Takie trudne miejsca musimy poddać interpretacji. Prowadzi ona do STAPIANIA SIĘ HORYZONTÓW (*Horizontverschmelzung*), które jest niezbędne dla rozumienia utworów z przeszłości.

Rozprawa *Prawda i metoda* opublikowana przez Gadamera w 1960 r. należy do kanonu filozofii wieku XX. Sytuuje się Gadamer w opozycji do kartezjanizmu, na mocy którego istnieć miałyby uniwersalna metoda dochodzenia do prawdy. Gadamer twierdzi, iż obiektywizm metodologiczny wyklucza się z prawdą, co widoczne jest zwłaszcza na gruncie nauk humanistycznych. Na przykład doświadczenie sztuki nie daje się ująć w karby metody empirycznej, zakładającej powtarzalność eksperymentu. Również humanistyka oferuje specyficzny rodzaj poznania i doświadczenia, który nie mieści się w granicach nauki rozumianej w sensie pozytywistycznym czy nawet neopozytywistycznym. Zgłębiając jednostkowe wydarzenie, jak bitwa pod Grunwaldem, nie mamy na celu potwierdzenia czy obalenia jakiegoś ogólnego prawa historycznego na temat bitew. Celem

badania historycznego jest jak najbardziej gruntowne i precyzyjne poznanie owego konkretnego wydarzenia w jego niepowtarzalnym historycznym kontekście.

Czy wobec tego humanistyka może sobie rościć pretensje do prawdy? Celem hermeneutyki filozoficznej w ujęciu Gadamera jest dostarczenie uprawomocnienia dla prawdziwościowych roszczeń nauk humanistycznych. Hermeneutyka jest próbą zrozumienia, czym jest humanistyka i jaką funkcję pełni ona w naszym całościowym doświadczaniu świata. Wykracza on więc poza rozumienie hermeneutyki jako sztuki rozumienia i metodologii nauk humanistycznych.

6.3.3

Filozofia francuska i hermeneutyka podejrzeń

6.3.3.1

Paul Ricoeur

Dla Paula Ricoeura (1913–2005), autora rozprawy *O interpretacji. Esej o Freudzie* (1965), hermeneutyka to teoria reguł rządzących egzegezą. Nawiązuje on do biblijnej genezy hermeneutyki. Jak pamiętamy, dla Filona z Aleksandrii celem było odczytanie Biblii w świetle greckiej filozofii. Największą trudność sprawiały tutaj sprzeczności, które są niedopuszczalne na gruncie filozoficznego racjonalizmu. Z tego względu należało tekst biblijny zinterpretować w taki sposób, aby się ich pozbyć. Taką klasyczną interpretację określa Ricoeur mianem HERMENEUTYKI SKUPIENIA SENSU. Jej celem jest zrozumienie podwójnego sensu tekstu i odnowienie w ten sposób tego sensu. Jako przykład takiej interpretacji podaje Ricoeur badania fenomenologów religii, takich jak Rudolf Otto, Gerardus van der Leeuw i Mircea Eliade. Przy pomocy metody fenomenologicznej, sięgając po narzędzia epoche i redukcji ejdetycznej, starają się oni określić istotę *sacrum*. Wyłaniają się dwa sensy tego słowa: sens pierwotny, zmysłowy, dosłowny (*signifiant*) oraz sens symboliczny (*signifié*), niezależnie od tego, czy będzie to *mysterium tremendum* Otto, moc wedle van der Leeuwa, czy też

czas święty i przestrzeń święta w ujęciu Eliadego. Interpretacja tego typu prowadzi do rekonstrukcji noematu: ogólnego, abstrakcyjnego pojęcia sacrum ukrytego w rozmaitych mitach, wierzeniach i rytuałach. Poprzez wypełnianie owego ogólnego pojęcia sacrum uzyskujemy jego specyficzną, konkretną realizację historyczną.

Hermeneutyce skupienia i odnowienia sensu przeciwstawia Ricoeur HERMENEUTYKĘ PODEJRZEŃ. Jeśli celem tej pierwszej jest rewitalizacja ukrytego sensu, jego przypomnienie sobie, to ta druga dąży do redukcji złudzeń i kłamstw świadomości. O ile hermeneutyce przypominania patronują Kartezjusz, Kant i Husserl, o tyle hermeneutyka podejrzeń ma za mistrzów Marksa, Nietzschego i Freuda. To oni są głównymi antagonistami fenomenologii sacrum, której przyświeca cel objawienia ostatecznej prawdy. Marksa, Nietzschego i Freuda łączy to, że są podejrzliwi wobec powszechnie akceptowanych prawd, wężąc w nich wierutne kłamstwa. Wszyscy trzej sądzą, że świadomość jest „fałszywa”, że kłamie nam w żywe oczy. To nie mieściło się w głowach Kartezjusza, Kanta i Husserla, którzy uważali, że posiadamy uprzywilejowany dostęp do własnej świadomości i w tej kwestii mylić się nie możemy. Ja sam jestem sobie najlepiej znany, jestem specjalistą od samego siebie – dowodził Michel de Montaigne w podobnym duchu. Tymczasem mistrzowie podejrzeń twierdzą, że nasza psychika zwodzi nas i mami. Fałszywe są twierdzenia racjonalistów głoszące, że człowiek działa wedle swego rozumu. To tylko piękne złudzenie. W istocie wszelkie racjonalizacje są zawsze racjonalizacjami wtórnymi, a tym, co faktycznie dyktuje nasze postęпки i motywacje, jest wola mocy (Nietzsche), byt społeczny (Mars), nieświadoma psychika (Freud). Nasz umysł działa podstępnie, ujawniając na zewnątrz ocenzonego obraz swej pracy, dlatego jego przekazy należy poddać deszyfracji. To, co zostaje ujawnione, zwykle niewiele ma wspólnego z pięknymi i wzniosłymi ideałami, które widoczne były na pierwszy rzut oka.

Michel Foucault w swym artykule *Nietzsche, Marks, Freud* (1967) proponuje rozpocząć refleksję nad historią technik interpretacji od ujawnienia dwóch podejrzeń, jakie żywiono wobec języka w kulturach indoeuropejskich już od czasów Greków starożytnych.

Po pierwsze podejrzewamy, że język mówi na dwóch poziomach sensu. Sens objawiony na powierzchni (*allegoria*) jest podrzędny, a sens istotny (*hyponoia*) znajduje się w głębi i odsłania pełnię znaczenia. Greckie słówko *hyponoia* oznacza w tym kontekście tyle co sens ukryty, ale w swym podstawowym znaczeniu należałoby je przekładać jako „podejrzanie, przypuszczenie”.

Po drugie, istnieje podejrzanie, że znaczenia wykraczają poza język mówiony i że mówić może do nas wiele rzeczy, nie tylko słowa. Foucault przywołuje tutaj termin *semainon*, który dał nazwę semiotyce, ważnemu nurtowi dwudziestowiecznej humanistyki.

Kamieniami milowymi w dziejach historii systemów interpretacji są wieki XVI i XIX. W wieku XVI mechanizm interpretacji opierał się na kategorii podobieństwa. Wyróżniane były różnorodne jego typy, takie jak zgodność (*conventia*), sympatia (*sympatheia*), współzawodnictwo (*emulatio*), sygnatura (*signatura*) oraz analogia. Celem interpretacji były wówczas dwa rodzaje poznania: *cognitio*, czyli przejście od jednego podobieństwa do drugiego w kierunku poziomym, oraz *divinatio*, czyli poznanie w głąb, które przechodzi od podobieństwa powierzchownego do podobieństwa głębokiego.

Wiek XIX stał się prawdziwą rewolucją hermeneutyczną wraz z wystąpieniami Marksa, Nietzschego i Freuda. Nietzsche podejmuje krytykę idei głębi, demaskując ją jako maskę i hipokryzję, fałdę na powierzchni, jako pozór głębi, a w istocie pustkę i dziecinną igraszkę. Skoro nie istnieje głębia sensu, to poznanie tekstu nigdy się nie kończy, interpretacja jest procesem nieskończonym, nie ma naturalnego kresu. Owa zasadnicza

niemożliwość dokończenia interpretacji, wyczerpania jej, wiąże się z kolejnymi dwoma fundamentalnymi postulatami nowoczesnej hermeneutyki.

Pierwszy postulat: nie istnieje przedmiot interpretacji. Każdy znak jest już interpretacją, a my tworzymy interpretacje interpretacji. Nie istnieje znaczone (*signifié*), są tylko znaczące (*signifiant*). Według Freuda wszelkie symptomy są już interpretacjami. Nietzsche miał stwierdzić, że słowa były zawsze wymyślane przez przedstawicieli klas wyższych, więc narzucają korzystne im interpretacje.

Drugi postulat: interpretacja interpretuje samą siebie w nieskończoność, bezustannie rozpoczynając na nowo. Ważne jest to, kto dokonuje interpretacji. Skoro brak ostatecznego znaczonego (*signifié*), to osoba interpretująca staje się jedyną zasadą interpretacji. Wiara w znaki, które stanowią ostateczne podłoże interpretacji, uśmierca interpretację. Semiotyka to terror znaku, prowadzący do cenzury. Przekonanie, że istnieją tylko interpretacje, wlewa w interpretację prawdziwe życie, pozwalając hermeneutyce swobodnie tworzyć nowe języki.

BIBLIOGRAFIA

6.4

Arystoteles, *Hermeneutyka*, przeł. K. Leśniak, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa 1990.

Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.

Hans-Georg Gadamer, *Cóż to jest prawda?*, przeł. M. Łukasiewicz; *Człowiek i język*, przeł. K. Michalski, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.

Michel Foucault, *Nietzsche, Marks, Freud*, przeł. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.

M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1981.

Zbigniew Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987.

Katarzyna Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa 1981.

7

Dialogizm Bachtina

Formalizm i strukturalizm wyrywają tekst z kontekstu kulturowego, historycznego i społecznego. Michaił Bachtin (1895–1975) uważał, że takie postępowanie badawcze jest w literaturoznawstwie nieuprawnione, gdyż każdy tekst jest elementem wielkiego dialogu tekstów. Stworzona przez Bachtina koncepcja dialogizmu wywarła niebagatelny wpływ na kształt współczesnej metodologii badań literackich.

Wraz z osobą Bachtina cofamy się nieco w czasie, do lat 20. i 30., do Rosji, w której początkowo z dużym powodzeniem spotkały się wystąpienia formalistów. Bachtin stanął w opozycji do formalistów, pragnąc przezwyciężyć „rozdarcie w badaniach nad słowem artystycznym”, które przeciwstawia abstrakcyjny „formalizm” równie abstrakcyjnemu „ideologizmowi”. Pojmował utwór literacki jako zjawisko społeczne, które odzwierciedla życie społeczeństwa we wszelkich swych aspektach: brzmieniowym, leksykalnym, składniowym i gatunkowym, a nade wszystko jest elementem trwającego nieustannie społecznego dialogu.

Poglądy swe zawarł Bachtin w nielicznych, ale zawsze znakomitych i przełomowych monografiach, takich jak *Problemy*

poetyki Dostojewskiego (1929) oraz *Twórczość Franciszka Rabela-is'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1965), jak również w krótszych artykułach i rozprawach, opublikowanych długo po ich napisaniu (*Problemy literatury i estetyki*, 1975), a niekiedy dopiero po śmierci autora (*Estetyka twórczości słownej*, 1979).

Jednym z podstawowych terminów słownika Bachtinowskiego jest dialogowość. W rozprawie *Problemy poetyki Dostojewskiego* pisze Bachtin o stosunkach dialogowych między elementami wypowiedzi i między wypowiedziami. Proklamuje narodziny nowej dziedziny badań nad językiem, którą określa mianem METALINGWISTYKI. Przedmiotem tradycyjnej lingwistyki jest język jako twór abstrakcyjny oraz jego elementy, takie jak morfemy, leksemy czy zdania. Metalingwistyka tymczasem zajmuje się wypowiedziami konkretnych osób, a zatem słowem uwikłanym w STOSUNKI DIALOGOWE. Jeśli zdanie można uznać za podstawową jednostkę JĘZYKA, to wypowiedź będzie podstawową jednostką POROZUMIEWANIA SIĘ. W odróżnieniu od wypowiedzi zdanie i inne elementy języka nie mogą być na-cechowane emocjonalnie. Relacje typu dialogowego (pytanie/odpowiedź, potwierdzenie/sprzeciw) mogą zachodzić jedynie między wypowiedziami. Abstrakcyjne zdania językowe mogą zaś łączyć tylko stosunki logiczne.

Klasyczną formą językowego porozumiewania się jest dialog. Jeśli słowo wchodzi w stosunki dialogowe, a więc nastawia się na mowę cudzą, staje się SŁOWEM DWUGŁOSOWYM. Słysząc w nim głos jego autora, ale także echo głosu osoby, na której wypowiedź jest ono odpowiedzią. „Życiowa waga tematu człowieka mówiącego jest ogromna. Na każdym kroku mamy do czynienia z mową dotyczącą mówiącego i jego słowa. Można wręcz stwierdzić: w życiu mówi się głównie o tym, co mówią inni – przytacza się, wspomina, ocenia, dyskutuje cudze słowa,

poglądy, twierdzenia, wiadomości, budzą one oburzenie, domagają się zgody, bywają przedmiotem sporu, można się do nich odwoływać” – pisze Bachtin.

Dialog, który pozwala na komunikację dwóch jednostek, nie daje możliwości pełnego wzajemnego poznania, zawsze pozostaje margines niezrozumienia. Bachtin mówi o NIEWSPÓŁOBYCNOŚCI poznającego wobec tego, co chciałby zrozumieć. Niewspółobyćność może brać się z dystansu czasowego, przestrzennego czy kulturowego i sprawia, że należy podać w wątpliwość hermeneutyczny model lektury, zakładający pełne zrozumienie tekstu. Tym bardziej nie jesteśmy również w stanie w pełni poznać innej kultury, choć to właśnie ten dystans nie do przekroczenia, niewspółobyćność, skłania nas do ich poznawania.

Specyficzna dla mowy jest RÓŻNOJĘZYCZNOŚĆ (HETEROGŁOSJA). W życiu mowy spotykają się różne języki społeczno-ideologiczne, zawodowe, gatunkowe oraz pokoleniowe. Sprawia to, że język jest rozwarstwiony, przy czym warstwy te kształtują się dynamicznie. Bezustannie trwają procesy centralizacji i decentralizacji języka, próby jego politycznego zawłaszczania i uwalniania od ideologii.

Polifonia

7.1.1

Metalingwistyka zajmuje się SŁOWEM POLIFONICZNYM. Bachtin zapożycza pojęcie polifonii z muzykologii i stosuje je do analizy stylu powieści Fiodora Dostojewskiego. Przeciwstawia polifoniczne (wielogłosowe) powieści Dostojewskiego homofonicznym (jednogłosowym) powieściom Lwa Tołstoja czy Iwana Turgieniewa. *Biesy* Dostojewskiego rozbrzmiewają wielością głosów, z których żaden nie dominuje, nie stanowi rzecznika (*porte-parole*) autora.

Ze względu na kryterium stylistyczne rozróżnia Bachtin dwie linie rozwojowe powieści europejskiej. Pierwsza linia to

powieść monofoniczna; jednogłosowa, jednojęzyczna, monostylowa i pozbawiona intencji ideologicznej. Druga linia stylistyczna obejmuje powieści polifoniczne: wielogłosowe, różnojęzyczne, których istotą jest autokrytyka – podważenie pretensji powieści do reprezentowania świata i wywierania nań wpływu.

Pierwsza linia stylistyczna wyznaczona zostaje przez starogrecką powieść sofistyczną (I–III w. n.e.). Ten nurt powieściowy narodził się pod wpływem drugiej sofistyki greckiej, a więc myślicieli działających w okresie cesarstwa rzymskiego. Kontynuacją tego nurtu są retoryczne gatunki biografii i wyznania, kaznodziejstwo, a także późniejsza powieść barokowa, romans dworski, romans pastoralny, jak anonimowy *Amadis z Walii*, proza Jeana-Jacques’a Rousseau we Francji, a Samuela Richardsona w Anglii. Powieści monofoniczne mogą zawierać liczne gatunki wtrącone, takie jak list, opowiadanie, opis podróży, opisy obcych krajów, przyrody, dzieł sztuki, osobliwości, a ponadto rozważania, aforyzmy, mowy retoryczne lub dialogi. Tym niemniej wszystkie te gatunki realizowane są w jednolitym stylu autorskim, a warstwa ideowa powieści zostaje podporządkowana światopoglądowi autora.

Postulatem drugiej linii stylistycznej powieści europejskiej jest wszechstronne odbicie świata, wraz z jego różnorodnością językową i stylistyczną. Powieść drugiej linii to mikrokosmos różnojęzycznej mowy, sięgającej po rozmaite maniery stylistyczne. Style te wchodzi w dialog, reprezentując uniwersum ideologiczne epoki. Wskutek tego powieść drugiej linii neguje moc reprezentacyjną powieści jako gatunku, jak również języka w ogóle. Przykłady takich powieści znajdziemy w nurcie powieści łotrzykowskiej, pośród nowel satyrycznych, parodii romansu i eposu bohaterskiego: *Żywot Łazika z Tormesu, Gargantua i Pantagruel* François Rabelais’go, *Don Kichot* Miguela Cervantesa, *Simplicissimus*, *Przypadki Idziego Blasa* Alaina-René Lesage’a, twórczość Charles’a Sorela, Paula Scarrona, Henry’ego Fieldinga, Laurence’a Sterne’a, Jeana Paula oraz Fiodora Dostojewskiego.

Bachtin uważa, że od wieku XIX cechy drugiej linii powieści stały się genologicznymi cechami konstytutywnymi powieści jako gatunku.

Gatunki dialogowe i słowo dwukierunkowe

7.1.2

Niektóre gatunki literackie posiłkują się SŁOWEM DWUKIERUNKOWYM z założenia, należy ono do ich istoty. Należy tu stylizacja, parodia, skaz, gawęda czy dialog. Słowo dwukierunkowe w nich zawarte jest konstrukcją hybrydyczną. Z jednej strony jest skierowane na swój przedmiot (desygnat), z drugiej zaś na mowę cudzą, do której nawiązanie stanowi. Stylizacja to naśladowanie czyjegoś stylu, parodia – naśladowanie konkretnego utworu literackiego. Skaz czy gawęda jako gatunek literacki to próba oddania specyfiki mowy potocznej, zaś replika dialogu zawiera w sobie odniesienie do wypowiedzi, na którą stanowi ripostę.

Słowo cudze

7.1.3

Bachtin neguje klasyczny schemat komunikacji językowej, zauważając, że zawsze posługujemy się SŁOWEM CUDZYM, a nasze wypowiedzi są ogniwami wielkiego łańcucha komunikacyjnego. Języka nie uczymy się ze słownika, ale z zasłyszanych i przeczytanych cudzych wypowiedzi. Tylko biblijny Adam miał szansę mówić słowem własnym, językiem nigdy wcześniej nieużywanym. Jako pierwsza osoba, mówiąc, posiadał przywilej wymyślenia nazw na wszystko, co go otacza. Odkąd jednak język powstał, każde kolejne jego użycie jest możliwe jedynie poprzez nawiązanie do poprzednich użyć języka. Nikt nie posługuje się „mową Adamową”, ale słowami, które wielokrotnie były już używane i w których głębinach wszystkie owe użycia pobrzmiwają semantycznym echem.

W każdej wypowiedzi językowej można wyróżnić trzy nierozłączne elementy. Są to:

1. treść, czyli temat wypowiedzi;
2. styl, czyli dobór środków leksykalnych oraz gramatycznych;
3. kompozycja, czyli wewnętrzna budowa wypowiedzi.

Ilość możliwych wypowiedzi językowych jest praktycznie nieograniczona. Niemniej można wskazać pewne powtarzające się trwałe typy wypowiedzi, podobne pod względem treści, stylu i kompozycji. Typy takie określa Bachtin mianem GATUNKÓW MOWY.

Pojęcie gatunku używane było tradycyjnie w nauce o literaturze i retoryce, gdzie odnoszono je jednak tylko do utworów literackich lub wypowiedzi specyficznych dla retoryki, takich jak mowy sądowe lub polityczne. Bachtin uogólnia pojęcie gatunku na wszelkie wypowiedzi językowe.

Systematyka gatunków mowy

Istnieją dwie klasy gatunków mowy. GATUNKI PRYMARNE mają stosunkowo prostą strukturę. Mogą mieć charakter komunikatu ustnego: replika dialogu, rozkaz wojskowy, polecenie czy opowieść. Mogą przynależeć do sfery pisma: list, dziennik, dokument służbowy czy artykuł publicystyczny. WTÓRNE GATUNKI MOWY odznaczają się budową złożoną. Bachtin podaje przykłady gatunków literackich: powieści, dramatu, rozprawy naukowej i rozbudowanej formy publicystycznej. Utwór reprezentujący gatunek wtórny składa się z utworów prostych jak domek z klocków. Dramat zbudowany jest z dialogów, powieść zaś może zawierać dialogi, ale ponadto również fragmenty o charakterze publicystycznym, naukowym lub filozoficznym.

Bachtin podkreśla, że każdy gatunek mowy stanowi spójną całość. Charakterystyczny dla niego styl odpowiada specyficznemu dla niego tematowi i budowie kompozycyjnej. Dlatego styl nie może być badany w oderwaniu od gatunku. Pewne gatunki (np. artystyczne) dopuszczają większą indywidualizację stylu niż inne (np. podanie lub dokument urzędowy).

TEORIA KARNAWALIZACJI

7.3

Gargantua i Pantagruel autorstwa François Rabelais'go i *Don Kichot z La Manczy* Miguela de Cervantesa to dwie najważniejsze powieści w dziejach tego gatunku, inaugurujące narodziny powieści nowożytnej. A to właśnie ten gatunek literacki zdominuje współczesną literaturę światową, zarówno w jej odmianie masowej, jak i artystycznej.

Powieść Rabelais'go może sprawiać współczesnemu czytelnikowi niemałe problemy lekturowe. Wynika to przede wszystkim z odmienności literackiej propozycji Rabelais'go od tego wszystkiego, co nastąpiło w dziejach literatury po nim. Jego pozycja jest osobna i specyficzna. Nie sposób odczytywać dzieła Rabelais'go w oderwaniu od społeczno-kulturowego kontekstu, w jakim powstało i którego stało się najwybitniejszym wyrazem artystycznym. Kontekstem owym jest karnawał średniowieczny.

Rozważania zawarte w dziele zatytułowanym *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1965) rozpoczyna Bachtin od przeciwstawienia średniowiecznej kultury oficjalnej, dworskiej, kościelnej, feudalnej – kulturze ludowej, w której karnawał ma swe źródła. Radziecki badacz koncentruje się na jednym z najciekawszych, a jednocześnie najmniej zbadanych wycinków owej kultury – na LUDOWEJ KULTURZE ŚMIECHU. Bachtin podkreśla olbrzymią rolę, jaką kultura karnawałowa odgrywała w życiu człowieka średniowiecza. Zwraca uwagę na obfitość różnego rodzaju świąt o charakterze karnawałowym, które zajmowały znaczną część ówczesnego

kalendarza. Wedle obliczeń historyków człowiek średniowiecza miał więcej dni wolnych od pracy aniżeli człowiek współczesny.

7.3.1

Karnawał średniowieczny

O ile karnawał posiadał ograniczenia czasowe, o tyle pozbawiony był granic przestrzennych i społecznych. W czasie karnawału przestają obowiązywać niemal wszelkie zasady społeczne. Ma on charakter powszechny, nikt nie jest wyłączony z jego zasięgu. Również przestrzeń prywatna, a nawet sakralna tracą swój odmienny charakter i zostają włączone do karnawałowej zabawy.

Specyficzny CZAS ŚWIĄTECZNY karnawału stanowi powrót do złotego wieku, okresu powszechnej szczęśliwości, obfitości, równości i braterstwa wszystkich ludzi. Jest to okres odnowienia świata, co zbliża karnawał do tradycji rzymskich saturnaliów. W karnawałowej aktywności brak podziału na widownię i scenę, na widzów i na wykonawców. Karnawał średniowieczny nie jest widowiskiem takim, jakim są współczesne wydarzenia określane tym mianem, jak karnawał w Rio de Janeiro czy w Wenecji. W czasie autentycznego karnawału wszyscy porzucają swe role społeczne. Między uczestnikami zawiązują się stosunki nieformalne i rodzinne, na chwilę znikają społeczne podziały i hierarchie, a wszyscy stają się równi. Uwidacznia się tu kontrast w stosunku do świąt oficjalnych, które służą utrwalaniu ról społecznych i odnawianiu hierarchicznej struktury.

Istotą śmiechu karnawałowego jest żywioł parodii. Bachtin wprowadza termin „KARNAWALIZACJA” na oznaczenie jakości, którą każdej osobie czy przedmiotowi może nadać ŚMIECH KARNAWAŁOWY. Świat skarnawalizowany to świat wartości odwróconych. Ci, którzy zwykle piastują najwyższe stanowiska, stają się przedmiotem żartów i drwin. Na czele karnawału kroczy król głupców i to jemu oddawana jest cześć i okazywany szacunek. W ten sposób realizuje się topos „świata na opak”.

Bachtin podkreśla różnice między zwykłym śmiechem satyrycznym a ŚMIECHEM KARNAWAŁOWYM. Śmiech satyryka kpi, drwi i neguje. Satyryk sam sytuuje się poza obrębem zjawisk, z których się naśmiewa. Przeciwnie jest w przypadku śmiechu karnawałowego, który jest śmiechem totalnym i uniwersalnym, obejmuje całość świata, w tym wszystkich uczestników karnawału.

Karnawał posługuje się mową jarmarczną. Składają się na nią przekleństwa, zaklęcia, nieprzyzwoitości, wulgaryzmy, mowa nieoficjalna, potoczna, pokątna, kuchenna i rynsztokowa. Tematyka, metaforyka i słownictwo nawiązują do PIERWIASTKA MATERIALNO-CIELESNEGO i groteskowego obrazu dołu cielesnego. Są to reprezentacje ciała w perspektywie czynności fizjologicznych, takich jak jedzenie, picie, defekacja i kopulacja. Dół cielesny, w średniowiecznym wyobrażeniu należący do Szatana, zostaje przeciwstawiony cielesnej górze, ciała od pasa w górę, które podporządkowane jest Bogu.

Żywioł karnawałowy, choć stale istnieje w sferach kultury nieoficjalnej, tylko raz ujawnił się w literaturze pięknej. Stało się to pod koniec średniowiecza, gdy kultura średniowiecznego karnawału utraciła swój impet i moc społecznego oddziaływania. Wówczas to twórcy tacy jak Miguel de Cervantes, François Rabelais, Giovanni Boccaccio czy William Szekspir zdołali wyrazić w swych dziełach istotę kultury karnawału. W kulturze porennesansowej żywioł karnawałowy został stłumiony i sfera oficjalna, w szczególności klasa rządząca, nie może już stać się przedmiotem śmiechu karnawałowego pod groźbą sankcji prawnych.

CHRONOTOP

7.4

Literaturoznawstwo tradycyjne ujmuje kategorie czasu i przestrzeni w świecie przedstawionym dzieła literackiego jako byty odrębne, stanowiące autonomiczne przedmioty badania.

Michaił Bachtin polemizuje z takim podejściem, wprowadzając pojęcie chronotopu, czyli czasoprzestrzeni, która unifikuje te dwa aspekty świadomego doświadczenia. Powołuje się na inspirację teorią względności Alberta Einsteina, jak również estetyką transcendentálną Immanuela Kanta. Dowodzi, że czas i przestrzeń w świecie przedstawionym dzieła literackiego stanowią integralną całość. Swą tezę ilustruje przykładami z historii literatury, pokazując ewolucję chronotopu literackiego od czasów powieści greckiej aż do współczesności. Pokazuje, w jaki sposób nabierał on nacechowania historycznego specyficznego dla kolejnych epok. Bachtin rozważa przede wszystkim wczesne formy powieści europejskiej i na ich przykładzie demonstuje przeobrażanie się chronotopu aż do klasycznego modelu powieści realistycznej wieku XIX.

Wyróżnia dwa nurty. Są to przygodowa powieść próby oraz powieść przygodowo-obyczajowa. Oba typy powieści pojawiły się już w starożytnej literaturze greckiej.

7.4.1

Powieść próby

Powieść pokusy i próby wkracza na scenę historii literatury w II w. n.e. Za jej najlepszy przykład może uchodzić *Opowieść etiopska o Theagenesie i Charikleji* Heliodora, ostatni wielki romans starożytności z przełomu III i IV w. n.e. Należałoby tutaj jednak wymienić również wcześniejsze dzieła, takie jak *Historia Chaireasza i Kalliroe* Charitona z Afrodyzji, *Przygody Lekippe i Klejtofonta* Achillesa Tatiosa, *Opowieści efeskie* Ksenofonta oraz *Dafnis i Chloe* Longosa z Lesbos.

Powieści tego nurtu wprowadzają specyficzną dla siebie fabułę toczącą się w charakterystycznej czasoprzestrzeni przygodowej. Prezentowana historia jest schematyczna i składa się z niezbyt bogatego zestawu powtarzalnych elementów. Uogólniony schemat takiej fabuły powieści próby ma postać trójelementowego ciągu:

1. młoda kobieta i młody mężczyzna spotykają się i zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia;
2. pojawiają się przeszkody, które doprowadzają do długotrwałej rozłąki kochanków, podczas której poddawani są oni oboje z osobna niezliczonym próbom, do których należy przede wszystkim próba trwałości ich uczucia podczas rozłąki;
3. w finale ponownie spotykają się i „żyją długo i szczęśliwie”.

Fabuła powieści próby

7.4.1.1

Skonstruowana w ten sposób fabuła ma charakter epizodyczny. Poszczególne wydarzenia łączą się ze sobą luźno: raczej na zasadzie następstwa chronologicznego aniżeli więzi przyczynowo-skutkowej. Skutkiem tego powieść w ten sposób skonstruowana może przybierać teoretycznie nieograniczone rozmiary. Wydana w wieku XVII odznaczająca się fabułą epizodyczną powieść przygodowa autorstwa Honoré d'Urfé pt. *Astrea* osiąga objętość ponad 5000 stron. Współczesnym odpowiednikiem tego typu powieści są seriale telewizyjne.

Czas powieści próby

7.4.1.2

Czas powieści próby pozbawiony jest wymiaru biograficznego, biologicznego i psychologicznego. Miłość młodych kochanków pozostaje niezmienna przez cały czas trwania fabuły. Jest to czas bajkowy. Narusza on normalne kategorie temporalne: w mgnieniu oka może minąć wiele lat. Wieloletnia rozłąka nie wywiera wpływu ani na wzajemne uczucia bohaterów, ani na ich wygląd zewnętrzny i kondycję fizyczną. Tę cechę czasu przygodowego sparodiował Wolter w swym *Kandydzie*: gdy Kandyd i Kunegunda spotykają się w końcu po latach i pobierają się, są już oboje sterani wiekiem, a młodość pozostaje jedynie pięknym wspomnieniem.

Czas w przygodowej powieści próby pozbawiony jest zarówno wymiaru historycznego, jak i biologicznego: cykliczności

wegetatywnej i zmienności pór roku. Czas powieściowy podzielony jest na odcinki-przypadki, wewnątrz których płynie jedynie „czas techniczny”, mierzony w sekundach, godzinach, nocach i dniach. Owe wyodrębnione segmenty czasowe wprowadzane są przy pomocy słówek w rodzaju „nagle” lub „właśnie wtedy”. Następowo zdarzeń opiera się na przypadkowej zbieżności (jednoczesności) lub przypadkowej rozbieżności (różności).

7.4.1.3

Przestrzeń powieści próby

Przestrzeń powieści próby ściśle łączy się z czasem powieści próby i jest do niego adekwatna. Fabuła powieści próby zwykle rozgrywa się w kilku krajach oddzielonych morzem. Odległość między owymi krajami ma charakter abstrakcyjny i techniczny (daleko – blisko), określa jedynie łatwość lub trudność zmiany miejsca przebywania bohatera.

Zdarzenia fabularne mogłyby wydarzyć się w dowolnym kraju, przestrzeń powieści próby jest abstrakcyjnym tłem. Świat powieści próby jest pozbawiony konkretnych wykładników geograficznych i kulturowych. Jedyną jego istotną cechą jest jego obcość. Jest to świat nieznanym bohaterom, którzy zostają doń porwani biegiem wydarzeń. Trafiają oni do tego świata po raz pierwszy, na własnej skórze uczą się jego praw. Świat ten jest dla nich interesujący jedynie na prawach egzotyki.

Zdaniem Bachtina czasoprzestrzeń greckiej powieści prób jest najbardziej abstrakcyjna i statyczna ze wszystkich typów czasoprzestrzeni powieściowych. Stanowi ona jedynie bezbarwne tło dla wyeksponowanej postaci bohatera, który zwykle wskazywany jest w tytule utworu.

7.4.1.4

Bohater powieści próby

Specyfika bohatera powieści próby odpowiada zaprezentowanym typom fabuły, czasu i przestrzeni. Przez cały czas trwania

opisywanych wydarzeń bohater pozostaje niezmienny, bierny, nie przejawia żadnej inicjatywy, jest igraszką w rękach losu. Wszystko mu się przydarza, a jego działania sprowadzają się do zmiany miejsca w przestrzeni. Ze względu na bierność bohatera i brak własnej inicjatywy dużą wagę odgrywają motywy wróżby, proroczego snu i wyroczni. Bohater nie jest w stanie wziąć swego życia we własne ręce i dokonać racjonalnego wyboru. Może co najwyżej dowiadywać się o swych przyszłych losach. Wiedza ta nie służy bynajmniej do podjęcia działań pozwalających ich uniknąć, a jedynie pozwala łatwiej znosić przyszłe cierpienia.

Postać bohatera pozbawiona jest cech przynależności społecznej. Bachtin powiada, że powieść przygodowa wyrasta z gleby ŚWIATA PRZEDKLASOWEGO FOLKLORU. O niezmiennym tożsamości postaci bohatera świadczy ciąg prób, jakim jest poddawany. Próbom poddawana jest jego szlachetność, męstwo, siła, odwaga i wierność. Próby owe stanowią dominujący motyw powieści przygodowej, a bohater zawsze wychodzi z nich zwycięsko, jest „rycerzem bez trwogi i skazy”. „Młot zdarzeń niczego nie rozbija i niczego nie wykuwa – sprawdza jedynie trwałość gotowego produktu” – powiada Bachtin.

Bohater powieści próby jest człowiekiem prywatnym. Wydarzenia historyczne, takie jak wojny, mają znaczenie o tyle, o ile wpływają na miłosne perypetie bohaterów. Sens nadawany jest wydarzeniom publicznym jedynie ze względu na wypadki należące do sfery prywatnej. Wynika to z ABSTRAKCYJNEJ OBCOŚCI ŚWIATA przygodowej powieści prób, w której człowiek jest wyizolowaną jednostką pozbawioną istotnych więzi społecznych. Między bohaterem a światem brak wzajemnego oddziaływania: ani bohater nie zmienia świata, ani świat nie zmienia bohatera.

Z prywatnym charakterem bohatera powieści prób stoi w sprzeczności styl jego wypowiedzi, który jest mocno skonwencjonalizowany i odziedziczony po antycznych gatunkach retorycznych.

Powieść przygodowo-obyczajowa

Kolejnym analizowanym modelem powieści jest powieść przygodowo-obyczajowa. Bachtin podaje tylko dwa przykłady tego typu powieści w postaci czystej. Są to *Złoty osioł* Apulejusza oraz *Satyricon* Petroniusza (zachowany fragmentarycznie). Elementy powieści obyczajowej znaleźć można w satyrach greckich, w diatrybie, a także w literaturze hagiograficznej i we wcześnieochrześcijańskich żywotach świętych realizujących schemat: życie w grzechu – kryzys – odrodzenie. Tego typu konstrukcja fabularna wpłynęła na rozwój późniejszej powieści biograficznej oraz wychowawczej (lub rozwojowej, niem. *Bildungsroman*).

Fabuła obyczajowa

Fabuła powieści przygodowo-obyczajowej dzieli się na trzy etapy: etap przed przeobrażeniem (Lucjusz, bohater powieści *Złoty osioł*, przed przemianą w osła: przyszły święty jako grzesznik), etap próby (Lucjusz w postaci osła) oraz etap po przeobrażeniu (Lucjusz oczyszczony i odnowiony poprzez misterium: grzesznik staje się świętym). Mamy tu zatem do czynienia ze schematem: wino – kara – odkupienie.

Początek fabuły opiera się na inicjatywie bohatera: jego winie, błędzie, grzechu, pomyłce – nie jest więc czysto przypadkowy. Podobnie ostatnie ogniwo łańcucha przygód wykracza poza władzę przypadku. Sny, przeczucia, wyrocznie i wróżby nie tylko pozwalają przewidzieć losy bohatera jak w powieści prób, ale dostarczają wskazówek do działania. Bohater powieści obyczajowej podejmuje własną inicjatywę.

Przestrzeń obyczajowa

Przestrzeń powieści przygodowo-obyczajowej traci abstrakcyjność właściwą powieści prób. W scenach obyczajowych ujawnia

się konkretna sfera życia powszedniego. Lucjusz jako osioł przechodzi z rąk do rąk, przebywa u młynarza, ogrodnika, żołnierza, kucharza, piekarza. Przestrzeń utworów omawianego typu traci również homogeniczność typową dla przestrzeni powieści prób. Bohater awanturniczy wyrusza z rodzinnych stron, aby pod koniec życia do nich wrócić, niczym Odyseusz do Itaki.

W przestrzeni powieści przygodowej odmiennie niż w powieści prób pojawia się życie publiczne i wymiar oficjalny, dysponuje nawet formami autozapisu (takimi jak rozprawa sądowa). Klasyczna literatura grecka jest literaturą życia publicznego. Sfera prywatna sprawia kłopoty ze względu na trudność językowego jej odwzorowania. Życie prywatne jest ze swej natury zamknięte i ukryte, można je co najwyżej podpatrywać i podsłuchiwać. Do tego celu dogodna jest sytuacja sługi, którego prototypem jest Lucjusz w postaci osła.

Typowym przykładem przestrzeni powieści obyczajowej jest droga, typowym motywem fabularnym – spotkanie. W osiemnastowiecznej powieści angielskiej (*Zamczysko w Otranto* Horace’a Walpole’a, powieści Ann Radcliffe) pojawia się nowy rodzaj przestrzeni powieściowej – zamek, a wraz z nim czas historyczny powieści gotyckiej. Powieść wieku XIX wprowadza nowy rodzaj przestrzeni – salon. Wybitny reformator gatunku powieściowego, Gustave Flaubert, umieszcza akcję *Pani Bovary* w prowincjonalnym miasteczku. Przestrzeni takiej odpowiada „cykliczny czas pospolitej powszedniości”. Dalsze elementy tego ciągu wprowadza powieść Dostojewskiego z jej czasoprzestrzenią kryzysu i przełomu, dla której typowa jest przestrzeń progu.

W powieści obyczajowej droga nigdy nie ma charakteru abstrakcyjnego, lecz zawsze jest istotną częścią drogi życiowej. Metafora drogi jako życia leży u podstaw wszelkiego typu folkloru. Dlatego wybór drogi jest zawsze wyborem drogi życiowej, skrzyżowanie dróg to zawsze punkt zwrotny w życiu, opuszczenie domu rodzinnego i późniejszy powrót do kraju wyznaczają etapy ludzkiego życia. Wyjeżdżamy jako osoby młode, wracamy jako osoby dojrzałe.

Czas obyczajowy

Czas powieści przygodowo-obyczajowej nie może jednak jeszcze zostać uznany za czas biograficzny. Nie zostają bowiem przedstawione całe koleje ludzkiego życia, lecz jedynie szczególne momenty. Poznajemy Lucjusza przed przemianą w ośła, obserwujemy jego losy jako ośła i jego odrodzenie poprzez oczyszczające misterium. W podobny sposób skonstruowane są żywoty świętych: obraz grzesznika, kryzys duchowy, oczyszczające cierpienie i przemiana w świętego (świętą). Czas obyczajowy obejmuje więc tylko wyjątkowe, niezwykle, decydujące momenty życia bohatera.

Inaczej niż w mijającym bez śladu czasie w powieści prób, upływ czasu w powieści obyczajowej wywiera wpływ na osobę bohatera, który kilkakrotnie podlega dramatycznej cielesnej i duchowej przemianie. Czas obyczajowy traci wskutek tego abstrakcyjny charakter techniczny czasu greckiej powieści prób.

Bohater powieści obyczajowej

W trakcie swej życiowej wędrówki Lucjusz odwiedza różne sfery społeczne, sam z żadną się nie utożsamiając. Przechodzi przez nie niczym przez kolejne próby. Ta wędrówka poprzez rozmaite sfery życia społecznego umożliwia bohaterowi obserwację, zdobycie życiowego doświadczenia i w rezultacie samopoznanie. W trakcie tej tułaczki, utożsamionej z ludzkim życiem w ogóle, podlega on przemianie (METAMORFOZIE). Zdaniem Bachtina gra przemiany i tożsamości jest charakterystyczna dla światowego folkloru społeczeństw tradycyjnych i przedklasowych.

W odróżnieniu od postaci z powieści prób i pokus bohater powieści obyczajowej podejmuje inicjatywę, nie jest bezbronną kukiełką w rękach losu. Jednak podobnie jak w powieści prób pozostaje odizolowanym, prywatnym indywiduum. Ulega metamorfozie, jednak świat wokół niego pozostaje niezmienny.

W późniejszej literaturze awanturniczej częsty jest motyw służi zmieniającego panów (Łazarz z Tormesu, Idzi Blas, Figaro, Kubuś Fatalista), służącej, kurtyzany (Moll Flanders i Roxana u Defoe), awanturnika, łotrzyka i parweniusza, a więc osób, które nie zajęły jeszcze w życiu trwałego miejsca, ale nadal poszukują powodzenia, majątku, sławy czy kariery. Poznanie prywatnego życia innych ludzi ma im w tym pomóc (*Przygody Francjona* Charles'a Sorela, *Opowieść ucieczna* Paula Scarrona, *Kuzynek mistrza Rameau* Denisa Diderota, bohaterowie Daniela Defoe, Tobiasza Smolletta, Stendhala, Charlesa Dickensa, Williama Thackeraya).

Podobnie jednak jak w powieści prób, tak w powieści przygodowo-obyczajowej bohater jest prywatną, wyizolowaną jednostką. Sprawy społeczne nie mieszczą się w horyzoncie jego zainteresowań. Wina, odkupienie, przemiana – to wszystko sprawy prywatne, ograniczone do kręgu rodzinnego. Czas powieści prób, jak i powieści przygodowo-obyczajowej pozostaje na zewnątrz czasu historycznego i izoluje się od niego. Pojawia się tu natomiast czas codziennego życia prywatnego.

BIBLIOGRAFIA

7.5

- Michaił Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Cesluk-Grajewski, Warszawa 1982.
- Michaił Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986; przedruk w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.
- Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Kraków 1975.

8

Intertekstualność

JULIA KRISTEVA:
TEKST JEST INTERTEKSTUALNOŚCIĄ

8.1

Twórczynią terminu „intertekstualność” jest Julia Kristeva. Bułgarka, która emigrowała w trakcie studiów do Francji, była zainspirowana rozważaniami Michaiła Bachtina dotyczącymi słowa cudzego, dialogowości i polifoniczności. Odwołuje się do tych terminów w rozprawie pt. *Semeiotikê. Badania dla semanalizy* (1969). Bachtin uważał, że słowo zawsze uwikłane jest w stosunki dialogowe, że każda wypowiedź jest odpowiedzią na inną wypowiedź, że nikt nie posługuje się mową Adamową. Każde słowo jest cudze, albowiem pobrzmiewają w nim echa poprzednich kontekstów jego użycia. Języka nie uczymy się ze słowników, ale z cudzych wypowiedzi. Spostrzeżenia te uczynione przez Bachtina w odniesieniu do prozy Fiodora Dostojewskiego stały się dla Kristevej punktem wyjścia do teorii obejmującej swym zasięgiem znaczną część literatury.

Wedle Kristevej w przestrzeni tekstu spotykają się i konfrontują wypowiedzi pochodzące z innych tekstów. Tekst literacki jest repliką w dialogu, akceptuje lub odrzuca czyjeś słowo. Ostatecznym punktem odniesienia jest ogólny tekst kultury, tekst historyczny i tekst społeczny, bo wszyscy autorzy tekstów żyją w społeczeństwie i w kulturze. Tekst jest permutacją

innych tekstów – INTERTEKSTUALNOŚCIĄ, a pisarstwo staje się zapisem lektury. Wypowiedź językowa jest IDEOLOGEMEM, praktyką semiotyczną, która odsyła do zewnętrznych tekstów historycznych, społecznych i kulturowych.

Propozycja Kristevej sytuowała się w opozycji do obowiązującej wówczas ortodoksji strukturalistycznej. Uważano bowiem, że tekst powinien być analizowany w oderwaniu od wszelkich związków zewnętrznych, nie tylko kontekstu społeczno-historycznego, ale i tradycji literackiej. Kristeva odcinała się jednak również od tradycyjnej pozytywistycznej komparatyki i badania źródeł. Nie była dla niej istotna geneza danego elementu dzieła literackiego, ale jego funkcja w strukturze dzieła.

Kristeva w swej pracy często powołuje się na twórczość Isidore'a Ducasse'a (piszącego pod pseudonimem Comte de Lautréamont), Stéphane'a Mallarmé oraz Raymonda Roussela. Francuska badaczka cytuje słowa Lautréamonta „Plagiat jest konieczny”. Wskazuje, że sam źródłosłów łacińskiego słowa „czytać” (*legere*) oznacza tyle co zbierać, gromadzić, szpiegować, kraść. *Pieśni Maldorora* zostały napisane przez 23-letniego Ducasse'a na rok przed przedwczesną śmiercią. W pobieżnej lekturze zdają się tworem przedziwnym, oryginalnym, do niczego niepodobnym. Pierwszych pięć pieśni to chaotyczny zapis fantasmagorycznych, chwilami brutalnych i wyuzdanych wizji, szósta zaś ma charakter klasycznej narracji powieściowej.

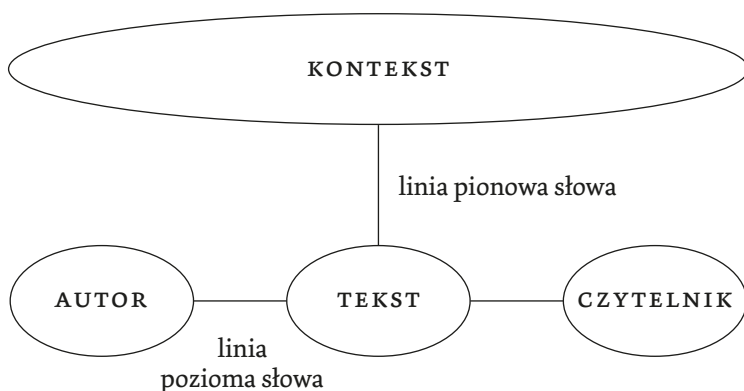
Teksty Lautréamonta wedle Kristevej są krytycznym dialogiem z tradycją literacką. Można w nich odnaleźć liczne odwołania do klasycznych dzieł literackich: Dantego, Pascala, de Vauvenargues'a, Hugo, jak również do malarstwa Pierre'a-Paula Prud'hona. Dialogiczna logika poetycka Lautréamonta nie jest podporządkowana żadnemu systemowemu prawu wyższemu. Opiera się ona na kodzie psychologicznym i romantycznym, który parodiuje i wyzyskuje do własnych celów. Zamiast pisać w natchnieniu, pod dyktando Dajmomiona, jak do tej pory pisarze czynili, Isidore „Lautréamont” Ducasse konstruuje kolaż, przepisuje i transformuje w przewrotny sposób dzieła swoich poprzedników.

Stéphane Mallarmé uważa, że pisanie to rekreacja rzeczywistości przy pomocy REMINISCENCJI. Reminiscencja to dla francuskiego symbolisty przywoływanie cudzego pisania. Tekst powstaje wskutek przywoływania innych tekstów i sumowania ich w jedno dzieło. Mallarmé, zdaniem Kristevej, próbuje uprawiać naukę w formie literatury. Poeta uważa, że wszystkie nowe pomysły się wyczerpały i pozostaje nam jedynie kolekcjonowanie i zestawianie ze sobą napisanych do tej pory dzieł.

W swej interpretacji myśli Bachtina Kristeva pisze o trzech wymiarach przestrzeni tekstowej, którymi są: podmiot pisarstwa (autor), adresat (czytelnik) oraz teksty zewnętrzne (kontekst). Te trzy elementy wyznaczają dwa kierunki słowa: linię poziomą słowa, czyli jego relację do osoby piszącej i do osoby czytającej (pomiot – adresat), oraz linię pionową słowa, czyli jego orientację na dawny lub współczesny korpus literacki (tekst – kontekst). Każdy tekst jest mozaiką fragmentów, kolażem cytatów, powstaje przez wchłonięcie i przetworzenie innych tekstów. W ten sposób realizuje się ambiwalencja tekstu, która oznacza jego włączenie w historię i włączenie historii w tekst.

ILUSTRACJA 8

Trzy wymiary przestrzeni tekstowej wg Kristevej



Przekonanie Kristevej, że sens słowa powstaje w dialogu, przypomina teorię znaczenia, którą napotykaemy w późnych pismach Ludwiga Wittgensteina (1889–1951). W swej wczesnej filozofii (*Traktat logiczno-filozoficzny*) wyrażał on pogląd, że znaczenie słowa to reprezentacja – obraz przedmiotów i stanów rzeczy ze świata zewnętrznego („Logicznym obrazem faktów jest myśl”). W późniejszym czasie Wittgenstein doszedł jednak do wniosku, że znaczenie słowa można poznać jedynie w użyciu, że należy obserwować język w jego praktycznym zastosowaniu, nie zaś snuć abstrakcyjne uogólnienia („Nie myśl, patrz!”). Do podobnych wniosków dochodzi Kristeva. Odrzuca ona tradycyjne przekonanie o reprezentacyjnej roli języka, który jest w stanie przedstawić i opisać świat zewnętrzny. Przeciwwstawia mu pogląd, że słowa odsyłają do innych słów i że można je pojąć tylko w kontekście tych poprzedzających słów. Intertekstualność byłaby w tej perspektywie remedium na kryzys reprezentacji. Zamiast relacji tekst – świat proponuje relację tekst – tekst.

Według Michaela Riffaterre’a (1924–2006) intertekstualność jest fundamentem tekstualności w ogóle, a przynajmniej tekstualności o charakterze literackim. W swej interpretacji intertekstualności francusko-amerykański badacz odwołuje się do koncepcji znaku Charlesa Sandersa Peirce’a. Jak pamiętamy, twórca pragmatyzmu wyróżniał reprezentamen, czyli sam znak, interpretant (treść znaku pozwalająca określić jego odniesienie) oraz przedmiot (czyli znaczenie). Riffaterre spostrzega, że można utożsamić reprezentamen z poddawanym lekturze tekstem, interpretant zaś z kontekstem, który jest niezbędny do zrozumienia owego tekstu i wyznaczenia jego przedmiotu, czyli do interpretacji tekstu. Wyraża to Riffaterre również w terminologii Gottloba Fregego. Znakiem byłby tekst dzieła, sensem – kontekst intertekstualny, zaś znaczeniem – interpretacja tekstu. Wyjaśnia to Riffaterre na przykładzie fragmentu przywoływanego już *Pieśni Maldorora*. Lautréamont, opisując symboliczny krajobraz zanurzony w ciemnościach, używa syntagmy „pochwa cienia”. Riffaterre zauważa, że fraza ta staje się bardziej

zrozumiała, gdy uznać ją za permutację wyrażenia „usta ciemności” z poematu Victora Hugo, wydane dwanaście lat wcześniej. Wówczas tekst daje się uspójnić przy pomocy Peirce’owskiego trójkąta semiotycznego.

PODSTAWOWE POJĘCIA I METAFORY

8.2

Za klasyczny przykład powieści intertekstualnej *avant la lettre* uchodzi *Ulysses* (1922) Jamesa Joyce’a (1882–1941). Pod pozorami fabuły awangardowej powieści kryją się w niej liczne nawiązania do *Odysei* Homera. Konkretnie do postaci tytułowej – mitologicznego Odyseusza, którego dziesięcioletnia tułaczka po morzach i wyspach Hellady została przetransponowana w jednodniową marszrutę Leopolda Blooma po Dublinie. Odpowiedniczką Penelopy jest żona Blooma, Molly. Osiemnaście rozdziałów powieści obrazuje tyleż epizodów z *Odysei* Homera. W pierwszym wydaniu *Ulyssesa* rozdziały nosiły nawet stosowne tytuły odkrywające owe interteksty. Były to kolejno: Telemach, Nestor, Proteusz, Kalipso, Lotofagowie, Hades, Ajolos, Lajstrygonowie, Scylla i Charybda, Błędne Skały, Syreny, Cyklopi, Nauzykaa, Woły Słońca, Kirke, Eumajos, Itaka, Penelopa. Tytuły te zostały usunięte w kolejnych wydaniach. Znajomość intertekstu i odwoływanie się doń w procesie lektury *Ulyssesa* nie są konieczne do zrozumienia tej powieści, ale z pewnością je pogłębiają. Zarówno literacki pierwowzór, homerycki epos, jak i sama powieść, uznana za przełom w swym gatunku, mogą zostać odczytane jako polemika z pastoralnym-romantycznym modelem miłości nieszczęśliwej i apoteoza miłości małżeńskiej, która potrafi sprostać najsurowszym próbom losu.

Jednym z najpopularniejszych obrazów przywoływanych w kontekście teorii intertekstualności jest BIBLIOTEKA BABEL. Została ona wymyślona przez argentyńskiego pisarza Jorge Luisa Borgesa (1899–1986) w opowiadaniu opublikowanym

w tomie pt. *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* (1941, wydawanym później jako *Fikcje*). Borges opisuje fantasmagoryczne uniwersum w formie nieskończonej, rozciągającej się w trzech wymiarach biblioteki złożonej z identycznych sześciokątnych galerii, wypełnionych identycznymi szafami o pięciu półkach. Na każdej półce stoją 32 książki, z których każda ma 410 stron. Nie ma tu jednak dwóch książek identycznych, gdyż każda jest losową kombinacją 25 znaków: 22 litery alfabetu, odstęp, przecinek i kropka. Biblioteka Babel zawiera wszystkie możliwe książki we wszystkich możliwych językach żywych i martwych, wszystkie dotychczas napisane, jak i te, które nigdy napisane nie zostały.

Wszystko: drobiazgową historię przyszłości, autobiografie archaniołów, wierny katalog Biblioteki, całe tysiące fałszywych katalogów, wykazanie fałszywości tych katalogów, wykazanie fałszywości katalogu prawdziwego, gnostyczną ewangelię Bazylidesa, komentarz do tej ewangelii, prawdziwą relację twojej śmierci, przekłady wszystkich książek na wszystkie języki, interpolacje z każdej książki we wszystkich książkach – pisze Borges. W Bibliotece Babel znajduje się również Książka, która w sposób najcelniejszy syntetyzuje treść wszystkich pozostałych książek Biblioteki, a więc jest najdoskonalszym możliwym kompendium wiedzy wszelakiej, ostateczną skarbnicą wiedzy – Księgą. Wskutek swej totalności Biblioteka Babel jest tożsama ze wszechświatem jako takim. Jej mieszkańcy nigdy z niej nie wychodzą.

U Borgesa sama rzeczywistość nabiera konsystencji tekstualnej i staje się tekstem lub jego odbiciem. W Bibliotece Babel znajduje się nieskończenie wiele luster, które „podwajają wiernie pozory”. Jest to poetycka realizacja koncepcji intertekstualności i jej rozszerzenie na uniwersum pozatekstowe. Borgesowska wizja Biblioteki Totalnej na trwałe zamieszkała w powszechnej wyobraźni literackiej i wywołała lawinę nawiązań w literaturze,

sztukach wizualnych i filmie, jak chociażby w hollywoodzkiej produkcji *Interstellar* Christophera Nolana (2014).

Na przykładzie Borgesowskiego obrazu nieskończonej Biblioteki Babel John Barth (1930–2024), północnoamerykański pisarz i badacz literatury, objaśnia pojęcie LITERATURY WYCZERPANIA w słynnym eseju pod takim właśnie tytułem (1967). Otóż współcześnie dochodzimy do momentu, gdy wszelkie możliwe permutacje elementów fabuł literackich się wyczerpały i można jedynie powtarzać to, co już napisano. Zjawisko to ilustruje Barth twórczością Samuela Becketta. Ten irlandzki pisarz od wspaniałej angielszczyzny przechodzi w lapidarną francuszczyznę, a ostatecznie ogranicza się do pozbawionej słów mimiki, milczenia i gestu.

John Barth nie zaprzecza, że możliwe jest ponowne odkrycie tradycyjnych konwencji literackich: gramatyki, interpunkcji, postaci literackich, fabuły. Ilustruje to kolejnym przykładem z twórczości Borgesa, tym razem stworzoną przez argentyńskiego pisarza postacią Pierre’a Menarda. Menard miał być francuskim powieściopisarzem i poetą z końca wieku XIX. Znużony powieściami, które „umieszczają Chrystusa na bulwarze, Hamleta na Cannebière czy też Don Kichota na Wall Street”, postanowił napisać powieść, która nie byłoby nową wersją *Don Kichota*, ale nowym *Don Kichotem*, choć słowo w słowo tożsamym z oryginalną wersją. Nauczył się w tym celu siedemnastowiecznego hiszpańskiego, jak również postarał się zdobyć jak najszerszą wiedzę o tamtym czasie i miejscu. Jednocześnie, aby symulacja była możliwie jak najwierniejsza, postarał się zapomnieć to wszystko, czego nie mógł wiedzieć Miguel de Cervantes: całą późniejszą historię. Pierre Menard dzieła swego nie ukończył, zdołał napisać jedynie rozdziały dziewiąty, trzydziesty ósmy oraz fragmenty rozdziału dwudziestego drugiego. *Don Kichot* Menarda jest subtelniejszy niż *Don Kichot* Cervantesa i znaczenie bogatszy semantycznie, powiada narrator Borgesa. Porównanie konkretnych fragmentów przynosi odkrycia sensacyjne. Podaje Borges przykład zwrotu „prawda, której matką

jest historia”. Zwrot ów użyty przez Cervantesa stanowi „retoryczną pochwałę historii”. Pod piórem Menarda zaś jest to cyniczna instrumentalizacja pojęcia prawdy. Gdy dwóch robi to samo, nie jest to samo, jak głosi znane powiedzenie. Borges pokazuje w praktyce, jak działa kontekstowa teoria znaczenia i jak istotne są relacje dialogowe między słowami.

Artykuł Bartha został uznany za manifest postmodernizmu. Z jednej strony głosi on konieczność powtarzania dawnych form, a więc tworzenia literatury o literaturze. Z drugiej jednak strony pokazuje, że sama rekontekstualizacja wypowiedzi literackiej sprawia, że generuje ona inne znaczenia i zyskuje nową interpretację.

Idea intertekstualności wpisuje się w logikę KŁĄCZA (*rhizome*). Pojęcie to wprowadzili filozofowie: Gilles Deleuze (1925–1995) i Félix Guattari (1930–1992) we wspólnie napisanej rozprawie *Tysiąc plateau* (1980), stanowiącej drugą część wcześniejszego ich wspólnego dzieła *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia* (1972). Podwójne autorstwo jest dla koncepcji kłącza nieprzypadkowe. Autorzy dowodzą, że było ich (autorów) nawet więcej niż dwóch i że w ogólności przypisywanie autorstwa jednemu podmiotowi ignoruje i zapoznaje relacje tekstu z innymi tekstami, które tak a nie inaczej zdeterminowały jego kształt. „Fabrykuje się dobrego Boga, tłumacząc nim ruchy geologiczne” – piszą autorzy.

Deleuze i Guattari odróżniają książki-korzenie i książki-kłącza. Książka-korzeń prezentuje klasyczny, uporządkowany i hierarchiczny obraz świata. W przypadku książki-kłącza system korzeniowy zostaje zerwany, rozszczępiony na mnogie korzonki i pozbawiony korzenia głównego.

Deleuze i Guattari wymieniają sześć zasad, wedle których skonstruowane jest kłącze. Zasada łączności (1) i zasada heterogeniczności (2) stanowią, że kłącze w dowolnym punkcie może być połączone z innym kłączem. Inaczej niż w przypadku drzewa bądź korzenia, gdzie połączenia następują wedle ustalonego porządku.

Kolejna jest zasada wielości (3), wedle której w kłęczu nie ma punktów, które mogłyby posłużyć za podstawę konstruowania jednostkowego, określonego podmiotu lub przedmiotu. Kłęcz składa się wyłącznie z linii. Ten element wywodu filozofowie ilustrują przykładem z muzyki, przywołując postać kanadyjskiego wirtuoza fortepianu, Glenna Goulda, i jego mistrzowską technikę gry o wysokim tempie. Przy takiej technice gry poszczególne nuty przestają być słyszalne osobno i przekształcają się w ciągłe linie melodyczne.

Zasada nieznaczącego zerwania (4) głosi, że kłęcz może zostać przerwane w dowolnym miejscu, a mimo to jego funkcjonowanie nie zostanie zakłócone – jak pochod mrówek. Podobnie jest z internetem, który jest kłęczem, podczas gdy tradycyjną sieć telefoniczną można by przyrównać do drzewa. Kłęcz opiera się zarówno opozycjom binarnym, jak i wielostopniowym, odrzuca dualizmy i dychotomie, takie jak dobro i zło. Kłęcz jest demokratyczne i ludowe, drzewo zaś służy do utrwalania hierarchii przez kreślenie genealogii i rodowodu.

W końcu zasada kartografii (5) i zasada dekalkomanii (6). Kłęcz posiada liczne wejścia i pod tym względem podobne jest do mapy. Mapę można rozedrzeć, odwrócić, przerobić. Tymczasem kalka służy do reprodukcji w nieskończoność tego samego w postaci osi genetycznej. Jest to dla kłęcza idea z gruntu obca, podobnie jak koncepcja struktury głębokiej, wysuwana przez zwolenników strukturalizmu i gramatyki transformatywno-generatywnej Noama Chomsky'ego. Kalka i jej użytek w postaci kopiowania prowadzą do powstania struktury genealogicznej i drzewiastej, podczas gdy mapa odznacza się kłęczowatością.

Kłęcz składa się plateau, które są zbiorem heterogenicznym i nieuporządkowanym. Plateau to element całości, który zawsze znajduje się w pozycji pośredniej, ani na początku, ani na końcu. W związku z tym lektura plateau może przebiegać w dowolnym porządku. Książką-kłęczem jest sama rozprawa Deleuze'a i Guattariego – *Tysiąc plateau*. Filozofowie powiadają, że figura drzewa od tysięcy lat zdominowała myślenie Zachodu

jako podstawowa metafora i struktura danych w naukach i w refleksji potocznej. Drzewo narzuca czasownik „być”, kłącze po-przestaje na zaimku „i... i... i...”. Twierdzą, że model kłącza jest inherentny dla kultury Wschodu. Również niektóre dzieła literackie wcielają w życie model pisania kłączastego i nomadycznego. Francuscy filozofowie wymieniają tu powieść Jerzego Andrzejewskiego pt. *Bramy raju*. Składa się ona niemal w całości z jednego nieprzerwanego zdania, choć zbudowanego z wypowiedzi wielu osób. Są to monologi dzieci, które uczestniczą w krucjacie dziecięcej i których motywacje, jak się okazuje, odmienne są od religijnych. Poprzez zatarcie granic między wypowiedziami bohaterów powstaje efekt rozmycia się wypowiedzi poszczególnych podmiotów w całości narracji. Narracja staje się kłączem.

W rozprawie zatytułowanej *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (1982) Gérard Genette (1930–2018) posługuje się pojęciem TRANSTEKSTUALNOŚCI, które ma obejmować wszelkie relacje, jakie mogą zachodzić między tekstami. Wyróżnia on pięć typów tak rozumianej transtekstualności: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność i architekstualność, które porządkuje wedle rosnącej abstrakcyjności i ogólności.

1. Intertekstualność, które to pojęcie Genette zapożycza od Kristevey, byłaby to relacja współobecności zachodząca między tekstami, najczęściej realizowana jako faktyczne występowanie jednego tekstu w innym. Przykłady tego zjawiska: cytaty, plagiat, aluzja. Znajomość intertekstu jest niezbędna dla zrozumienia tekstu właściwego. Jest to najbardziej jawna i eksplicytna forma transtekstualności.
2. Paratekstualność obejmuje wszelkie teksty tworzące otoczenie tekstu właściwego. Przykłady paratekstów: tytuł,

podtytuł, śródtytuły, wstęp, przedmowa, posłowie, uwagi od wydawcy, noty na marginesie, ilustracje, wkładka reklamowa, notka na obwolucie.

3. Metatekstualność to komentarz do tekstu w szerokim tego słowa znaczeniu. Pod tę kategorię podpadałyby zatem takie gatunki jak recenzja, komentarz filologiczny czy streszczenie.
4. Hipertekstualność to podstawowa relacja transtekstualna. Hipertekst to dla Genette'a tekst, który odnosi się do pewnego poprzedzającego go chronologicznie tekstu zwanego hipotekstem. Przykładami hipertekstu byłyby parodia lub pastisz. Hipotekstami w tym przypadku byłyby, odpowiednio, tekst parodiowany lub będący przedmiotem pastiszu. Genette podaje przykład *Odysei* Homera, która stała się hipotekstem dla takich dzieł jak *Eneida* Wergiliusza czy *Ulysses* Jamesa Joyce'a. Genette powiada, że *Odyseja* została poddana transformacji, w przypadku *Ulyssesa* było to przeniesienie akcji do Dublina początku XX w. Byłaby to transformacja prosta czy bezpośrednia. W przypadku *Eneidy* była to transformacja bardziej złożona, bo polegała na naśladowaniu, czyli imitowaniu techniki narracyjnej, nie zaś na prostej zmianie miejsca akcji i realiów historycznych.
5. Architekst to ogólny wzorzec gatunkowy, którego dany utwór jest konkretną realizacją, taki jak powieść, esej, epos, opowiadanie, poemat. Jest to najbardziej ukryty czy implicytny rodzaj transtekstualności, wzmiankowany na ogół jedynie w tytule lub podtytule.

Na gruncie literatury polskiej jako przykład utworu, który odznacza się wyraźnymi cechami intertekstualnymi, można wskazać *Wzłot* Jarosława Iwaszkiewicza (1957), opowiadanie dedykowane Albertowi Camusowi. Ma ono postać skazu, czyli wypowiedzi mówionej, nazwanej przez Michała Głowińskiego MONOLOGIEM WYPOWIEDZIANYM. Za jego architekst można uznać wypowiedź ustną. W swym tytule (parateksie) nawiązuje zaś do wydanej zaledwie rok wcześniej

powieści *Upadek* Alberta Camusa (1956) i wchodzi z nią w polemikę intertekstualną, jak również filozoficzną i światopoglądową. Między oboma utworami zachodzi ponadto szereg paraleli stylistycznych i strukturalnych, więc w tym wypadku można mówić o głębokiej transtekstualności, bliskiej pastiszowi.

Zarówno *Upadek* Camusa, jak i *Wzlot* Iwaszkiewicza posługują się formą monologu, dosłownie przytaczając słowa bohatera. Taką formę przytoczenia cudzej wypowiedzi nazywamy mową niezależną (Ala powiedziała: „Mam kota”). Można również czyjaś wypowiedź przekazać „własnymi słowami” i wówczas mamy do czynienia z mową zależną (Ala powiedziała, że ma kota). Taka jest podstawowa, szkolna klasyfikacja przytoczeń: MOWA NIEZALEŻNA („na pamięć”, łac. *oratio recta*, ang. *direct speech*) oraz MOWA ZALEŻNA („własnymi słowami”, łac. *oratio obliqua*, ang. *reported/indirect speech*).

Opozycja między tymi figurami stylistycznymi nie jest jednak tak jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać. Możliwe są formy pośrednie, a jedną z nich jest MOWA POZORNIE ZALEŻNA (ang. *free indirect speech*, fr. *style indirect libre*), zwana również mową zależną bezspójnikową (Bally) lub niewłaściwą mową niezależną (Wołoszynow). Najprostszym przykładem takiej formy przytoczenia jest praktyka powtarzania pytania, które ktoś nam zadał:

- Dokąd idziesz?
- Dokąd idę? Nie mam pojęcia.

Owo „Dokąd idę?” to w istocie skrót zdania „Pytasz, dokąd idę?”. Pominięty został wprowadzający cudzą wypowiedź czasownik „pytać”, będący jednym z tzw. czasowników mówienia i myślenia (łac. *verba dicendi et sentiendi*), obok „odpowiadać”, „mówić”, „głosić”, „zrec”, „opowiadać”, „wtrącić”, „narzekać” itd.

W ogólności przekaz w mowie pozornie zależnej pomija wprowadzający czasownik i spójnik (że), zachowuje jednak niektóre formy gramatyczne mowy niezależnej. Do dziś nie udało się ostatecznie określić form językowych mowy pozornie zależnej z punktu widzenia gramatyki. Obok problemu metafory i ironii stanowi ona jeden z najtrudniejszych problemów współczesnych badań nad dyskursem.

Figura mowy pozornie zależnej pojawia się w literaturze wszystkich czasów, ale szczególnie przyciągnęła uwagę zarówno twórców literatury, jak i jej badaczy od połowy wieku XIX – od czasów procesu Gustave’a Flauberta (1821–1880) w sprawie powieści *Madame Bovary* (1857). Flaubert został oskarżony o obrazę moralności publicznej i za gloryfikowanie zdrady małżeńskiej. Na dowód podawano fragment powieści. Emma Bovary przegląda się w lustrze po tym, jak zdradziła męża:

Powtarzała sobie: „Mam kochanka! mam kochanka!” – lubując się tą myślą jak powtórным dojrzewaniem. Posiędzie więc nareszcie owe rozkosze miłości, gorączkę szczęścia, w które zwątpiła. Wkraczała w to coś cudownego, gdzie wszystko miało być namiętnością, uniesieniem, szaleństwem. (Gustave Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1971, s. 196)

Kamieniem obrazu miało być ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu, które rzekomo wychwala złamanie przysięgi wierności małżeńskiej. Obrońca Flauberta jednak zauważył, że zdanie to nie jest mową narratora, lecz mową postaci, Emmy Bovary, przytoczoną przez narratora w formie mowy pozornie zależnej. Nie ma tu czasownika wprowadzającego mowę postaci, pojawia się on nieco powyżej („powtarzała sobie”), brak również cudzysłowu. Formy gramatyczne i dobór słownictwa świadczą jednak o tym, że narrator nie mówi od siebie, lecz przekazuje słowa cudze. Choć zwykle w lekturze nie mamy problemu, aby odróżnić przytoczenie w mowie pozornie zależnej od własnych słów narratora, to określenie ogólnych kryteriów

gramatycznych i stylistycznych wykrywania mowy pozornie zależnej wydaje się trudne.

Czy przytoczenie w mowie pozornie zależnej zawiera również głos osoby, której słowa są przytaczane? Wedle teorii jednogłosowości mowy pozornie zależnej (Charles Bally, Ann Banfield) przemawia tylko narrator, słysząc tylko jeden głos. Przytoczenie w mowie pozornie zależnej byłoby tym ujęciem niekompletnym przytoczeniem w mowie zależnej. Zwolennicy dwugłosowości mowy pozornie zależnej dowodzą, że odzywają się w niej obydwaj głosy, zarówno osoby przekazującej, jak i tej, której wypowiedź jest przekazywana (Walentin Wołoszynow, Michaił Bachtin). Mamy w tym wypadku do czynienia z polifonią i dialogiem.

Jak zauważa Walentin Wołoszynow, mowa pozornie zależna to mowa o mowie i wypowiedź o wypowiedzi, jak również mowa w mowie i wypowiedź w wypowiedzi. Język dubluje w tym wypadku swoje możliwości odniesieniowe i wkracza na poziom metajęzyka. Inaczej niż w mowie zależnej czy niezależnej będącej biernym przywołaniem cudzych słów, w formach mowy pozornie zależnej ujawnia się aktywny stosunek jednej wypowiedzi do innej. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem reagowania słowa na inne słowo.

Mową pozornie zależną chętnie posługiwali się La Fontaine (1621–1695) w swoich bajkach zwierzęcych, Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Jane Austen (1775–1817), wspomniany już Gustave Flaubert, jak również Émile Zola (1840–1902). Pod wpływem literatury francuskiej w Polsce stosowali tę figurę mowy m.in. Stefan Żeromski (1864–1925), Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944) oraz Wacław Berent (1878–1940).

Mowa pozornie zależna jest charakterystyczna dla techniki narracyjnej zwanej MONOLOGIEM WEWNĘTRZNYM. Miała ona zostać zastosowana po raz pierwszy przez Édouarda Dujardina (1891–1949) w powieści *Wawrzyny już ścięto* (1887). Wynałazek narracyjny Dujardina nie spotkał się jednak ze zrozumieniem, a powieść została zapomniana. Dopiero gdy James Joyce

(1882–1941) zainspirował się techniką narracyjną Dujardina, powieść ta zyskała szerszy oddźwięk. Ostatni rozdział *Ulissesa*, napisany w formie monologu wewnętrznego Molly Bloom, stał się najśłynniejszym fragmentem utworu Joyce’a i symbolem awangardowej konwencji narracyjnej. Po publikacji i sukcesie *Ulissesa* Dujardin wydał rozprawę pt. *Monolog wewnętrzny, jego postać, geneza, miejsce w twórczości Jamesa Joyce’a i we współczesnej powieści* (1931).

Technika monologu wewnętrznego była również chętnie stosowana przez Wirginię Woolf (1882–1941) w powieściach *Pani Dalloway* (1925) i *Do latarni morskiej* (1927). W tym kontekście mówi się również niekiedy o STRUMIENIU ŚWIADOMOŚCI. Terminy te niekiedy są utożsamiane i używane zamiennie, choć mają inną genezę i nieco odmienne znaczenie. O ile monolog wewnętrzny odnosi się do językowej formy podawczej, o tyle strumień świadomości to zjawisko psychologiczne. Termin ten wywodzi się więc z psychologii, następnie stosowany był w filozofii przez Williama Jamesa (1842–1910), pioniera pragmatyzmu. W *Zasadach psychologii* (1890) odrzuca on tradycyjny pogląd w stylu empiryzmu Locke’a, że dusza odbiera pojedyncze, proste wrażenia i dopiero wtórnie łączy je w złożone przedmioty. James twierdzi, że świadomość składa się z niezliczonej ilości przedmiotów i relacji między nimi, przy czym każda świadoma myśl podlega ciągłej zmianie. Nie sposób więc wydzielić w funkcjonowaniu świadomości pojedynczych jej wrażeń, jest ona raczej płynącym wartko strumieniem myśli i wrażeń aniżeli ich zamkniętym magazynem.

INTERTEKSTUALNE FIGURY I GATUNKI

8.5

Zjawisko intertekstualności możemy napotkać we wszelkich tekstach literackich, jak również innych tekstach kultury, ale pewne figury retoryczne, gatunki wypowiedzi czy formy podawcze są ze swej natury w sposób szczególny intertekstualnością

nacechowane. Niekiedy nie mogą one występować inaczej aniżeli w relacji intertekstualnej, co wynika z samej ich istoty.

Przykładem takiej figury mowy jest REMINISCENCJA LITERACKA czy ogólniej artystyczna. W ogólności termin ten oznacza tyle co przypominanie sobie czy wspomnienie. Jak pamiętamy, Mallarmé, a za nim Kristeva, określa w ten sposób przywoływanie tekstu cudzego. Reminiscencją w dziele sztuki będzie niekoniecznie uświadomiona inspiracja innym dziełem sztuki, która zostawiła ślad stylistyczny, kompozycyjny, frazeologiczny. Reminiscencja nie musi być zamierzona, stąd niektórzy badacze odmawiają jej miana figury intertekstualnej.

Inaczej z ALUZJĄ (od łac. *alludere* – bawić się, wyśmiewać się z czegoś). Ta jest zawsze zamierzona, chyba że zgodzimy się na mówienie o przypadkowej aluzji. Aluzja w ogólności miałaby być pośrednim, zawołowanym odniesieniem się do powszechnie znanego faktu. Aluzja literacka byłaby zaś pośrednim odniesieniem się do znanego faktu należącego do świata przedstawionego pewnego utworu literackiego bądź jego cech formalnych. W studiach nad aluzją pojawiają się takie problemy jak kwestia definicji aluzji czy odróżnienia aluzji jako takiej od aluzji literackiej. Niezliczone są formy aluzji, które mogą zahaczać o mowę pozornie zależną, parodię czy pastisz. Przykładem byłyby pierwsze wersy *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza („Litwo, Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie; / Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, / Kto cię stracił”), która stanowi aluzję do fraszki Jana Kochanowskiego pt. *Na zdrowie* („Ślachetne zdrowie, / Nikt się nie dowie, / Jako smakujesz, / Aż się zepsujesz”).

PARAFRAZA (od gr. *paráphrasis* – omówienie) to figura mowy o szacownej proveniencji, wywodząca się z klasycznej retoryki antycznej. Współcześnie parafraza wyrażenia językowego polega na podaniu nowego wyrażenia o tym samym znaczeniu. Chodzi tu więc o powiedzenie czegoś „własnymi słowami”, co można uznać za dowód zrozumienia komunikatu.

Z tego powodu parafraza stanowi jedno z podstawowych narzędzi analizy znaczeniowej.

Można również używać terminu „parafraza” w odniesieniu do całego utworu literackiego. W takim użyciu parafraza byłaby przeróbką dzieła literackiego pozwalającą na identyfikację oryginału, bliska byłaby więc adaptacji, pastiszowi bądź trawestacji. Jako przykład można by podać *Operę za trzy grose* Bertolda Brechta, która stanowi parafrazę *Opery żebraczej* Johna Gaya.

Podobnie naśladowczy charakter ma PASTISZ (od wł. *pasticcio* – pasztet), choć w tym wypadku odległość semantyczna między pastiszem a oryginałem jest znacznie większa. Ten gatunek o renesansowej proveniencji nie zachowuje tożsamości znaczeniowej, a jedynie ostentacyjnie podrabia manierę stylistyczną, dodatkowo ją wyostrając. Celem pastiszu jest na ogół oddanie hołdu naśladowanemu dziełu, choć pastisz niekiedy odznacza się intencją komiczną, w czym bliski bywa parodii. Przykłady takich pastiszów zawiera książka Kazimierza Wyki pt. *Duchy poetów podłuchane*.

Współcześnie sztuka pastiszu kwitnie w formie prozy fanowskiej (*fan fiction*), tzw. fanfików. W odróżnieniu od parafrazy, która w zasadzie odnosi się wyłącznie do przekazów językowych, poddany pastiszowi może być nie tylko utwór literacki czy teatralny, lecz także dzieło malarskie, muzyczne czy architektoniczne. Przykładami stylów w architekturze opierających się na pastiszu są neoklasycyzm oraz neogotyki.

TRAWESTACJA (od fr. *travestir* – przebierać się) to parafraza stylistyczna o charakterze parodystycznym. Praktyka tego typu pojawiła się w okresie oświecenia. Typową jej postacią jest zmiana stylu z wysokiego na niski, będącego w sprzeczności z przedstawianymi treściami, w celu uzyskania efektu komicznego. Klasycznym przykładem, od którego zjawisko wzięło nazwę, jest parodia *Eneidy* Wergiliusza dokonana przez francuskiego mistrza burleski, Paula Scarrona (1610–1660) pt. *Wergiliusz przebrany* (*Virgile travesti*).

Terminem o szerszym niż trawestacja zakresie znaczeniowym byłaby PARODIA (gr. parōidía). Jest to zbitek słów *pará* (przeciw, obok) oraz *ōidē* (pieśń), co można tłumaczyć jako „anty-pieśń” ale również jako „pieśń obok”. Element ośmieszenia nie jest więc w parodii konieczny, choć zwykle się pojawia. Parodia obejmuje praktyki prześmiewczego naśladowania dzieł literackich, plastycznych, muzycznych, filmowych, a nawet architektonicznych. Linda Hutcheon (ur. 1947), wybitna znawczyni zagadnienia, uważa, że sparodiować można każdą skodyfikowaną formę, choć trudno sformułować definicję parodii, która byłaby uniwersalna dla wszystkich czasów i epok.

Parodia stanowi odchylenie od normy literackiej. Aby pojąć w pełni sensy utworu parodystycznego niezbędna jest znajomość tekstu parodiowanego. Nie zachodzi tak w przypadku pastiszu. Parodia, zdaniem Jurija Tynianowa i innych formalistów rosyjskich, stanowi podstawowy motor literackiej ewolucji. Znana była już w starożytności. Jej wybitnym przykładem jest *Batrachomyomachia*, *Wojna żab z myszami*, poemat heroikomiczny, parodiujący *Iliadę* Homera. W średniowiecznej kulturze karnawałowej funkcjonowała *parodia sacra*, czyli prześmiewcze parafrazowanie tekstów biblijnych i modlitewnych. Czasy nowożytne rozpoczęły się wraz z sukcesem parodii romansu rycerskiego, jaką był *Don Kichot* Miguela de Cervantesa, który wraz z *Gargantuą i Pantagruелеm* François Rabelais’go zainicjował gatunek powieści nowożytnej.

Terminem najszerszym, który obejmuje takie praktyki intertekstualne jak pastisz, trawestacja i parodia, jest STYLIZACJA. To ogólne określenie odnosi się wszelkich działań o charakterze naśladowczym w zakresie stylu literackiego, muzycznego itp. Tekst stylizujący jest zawsze dwugłosowy. Zawiera w sobie cechy swego wzorca stylizacyjnego i jednocześnie się od niego dystansuje. Przedmiotem stylizacji mogą być style historyczne, style obcych kręgów kulturowych, style środowiskowe, style konkretnego pisarza czy utworu. W tym ostatnim przypadku mielibyśmy do czynienia z pastiszem lub parodią.

BIBLIOGRAFIA

8.6

- Charles Bally, *Mowa pozornie zależna we współczesnym języku francuskim*, przeł. U. Dąbska-Prokop, w: *Stylistyka Bally'ego*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- John Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska*, przeł. J. Anders i in., red. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Julia Kristeva, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017.
- Michel Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- W. Tomasik, *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*, Bydgoszcz 1992.

9

Pragmatyzm

Pragmatyzm to pierwszy wkład Stanów Zjednoczonych do światowej filozofii. Nurt ten pojawił się w latach 70. wieku XIX. Cechuje się on iście amerykańskim praktycyzmem. Greckie słówko *pragma* oznacza tyle co działanie, czyn, sprawa, dzieło, interes, potrzeba. Zwolennicy pragmatyzmu sądzą, że miarą znaczenia i wartości logicznej sądów ogólnych są konsekwencje praktyczne i zmiany w świecie, które spowoduje zaakceptowanie lub odrzucenie tych sądów. Intencją pragmatyzmu jest reforma filozofii i porzucenie jałowych, metafizycznych, czysto werbalnych sporów, których ewentualne rozstrzygnięcie w żaden sposób nie przekłada się na praktykę. Niekiedy uważa się, że podejście pragmatyczne polega na oportunistycznym dostosowywaniu poglądów do tego, co może przynieść zysk i praktyczną korzyść. Taki obraz pragmatyzmu jest jednak karykaturalny i nieprawdziwy. Pragmatyzm powstał pod wpływem postępu w nauce pod koniec wieku XIX i stał się próbą zastosowania metody naukowej w logice i w filozofii.

Ten całkiem chwalebny zamiar pociągnął za sobą poważne przeobrażenia w sferze metody filozoficznej i podstawowych pojęć filozofii. Dotyczyły one kwestii fundamentalnych, takich

jak POJĘCIE ZNACZENIA i DEFINICJA PRAWDY. Tradycyjna semantyczna koncepcja znaczenia oparta na definicji zostaje zastąpiona przez odniesienie do praktyki i sposobu użycia znaku. Sens znaku definiuje się poprzez wskazanie sposobów jego zastosowania w praktycznym życiu. Znak staje się narzędziem do wykonywania działań, tak samo jak młotek czy linijka. W odniesieniu do znaków językowych, czyli słów, byłoby to zastąpienie słownikowej definicji słowa przez listę jego kontekstów. Zauważmy, że w realnym życiu tak właśnie poznajemy język rodzimy: słuchając lub czytając wypowiedzi innych osób. Rzadko, w szczególnych przypadkach, sięgamy po słownik. Podobnie w przypadku nauki języków obcych. Tak zinterpretowana pragmatyczna koncepcja znaczenia wydaje się całkiem bliska dialogizmowi Michaiła Bachtina. Rosyjski literaturoznawca dowodził, że słowo jest zawsze cudze, zasłyszane, przeczytane, że poznajemy je dzięki obcowaniu z mową, czy to w postaci ustnej, czy pisemnej, nie zaś poprzez abstrakcyjne definicje leksykalne.

Do czasów pojawienia się pragmatyzmu w europejskiej filozofii funkcjonowały dwie podstawowe koncepcje prawdy. KLASYCZNA TEORIA PRAWDY, sformułowana już przez Arystotelesa, głosi, że prawdą jest to, co jest, a to, czego nie ma, jest nieprawdą. Prawda w tym ujęciu jest zgodnością wypowiedzi z faktycznym stanem rzeczy w świecie rzeczywistym. Zdanie „Warszawa leży nad Wisłą” jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy rzeczywiście Warszawa leży nad Wisłą. Tak jest faktycznie, a więc powyższa wypowiedź jest prawdziwa.

Krytycy tej koncepcji zauważają, że aby sprawdzić ten fakt, patrzemy na mapę lub zaglądamy do encyklopedii. Nie konfrontujemy zatem owej wypowiedzi z rzeczywistością zewnętrzną, ale z jej reprezentacjami, wypowiedziami na temat rzeczywistości. Wedle zwolenników KOHERENCYJNEJ TEORII PRAWDY prawdziwość przekonania polega na tym, że jest ono zgodne z innymi przekonaniem, które posiadamy. To podejście można dostrzec u Spinozy, a następnie w idealizmie Kanta i Hegla. Na

gruncie idealizmu neguje się faktyczne istnienie rzeczywistości materialnej, uważając ją za emanację ducha przebywającego w sferze czystych idei. Bytem jest duch, rzeczywistość – niebytem. Nie ma sensu odnoszenie bytu do niebytu.

W swym nachyleniu praktycznym pragmatyzm jest bliski UTYLITARYZMOWI. Są to jednak dwie odrębne tradycje filozoficzne i dwa odmienne podejścia. Przede wszystkim odmienne stawiają sobie pytania i cele. Nurt pragmatystyczny dąży do opracowania nowej teorii prawdy jako użyteczności w praktyce i skuteczności w rozwiązywaniu problemów. Utylitaryzm zaś proponuje nowy rodzaj etyki, która polega na maksymalizacji szczęścia i pożytku dla jak największej ilości osób. Za twórców utylitaryzmu uważa się Jeremego Benthama oraz Johna Stuarta Millę. Współczesny utylitaryzm nazywamy bywa KONSEKWENCJALIZMEM, ponieważ głosi pogląd, że normy etyczne powinny być wybierane wedle tego, jakie są konsekwencje ich stosowania. Jak widzimy, odmienne założenia wstępne mogą prowadzić do istotnych podobieństw w rozwinięciu doktryny.

Nie należy również mylić pragmatyzmu z pragmatyką, o której mówiliśmy w rozdziale o semiotyce. Jak pamiętamy, Charles Morris podzielił językoznawstwo na syntaktykę, semantykę i pragmatykę. Ta ostatnia obejmowała badania nad relacją między znakiem a jego użytkownikami, a więc zajmowała się praktycznymi, społecznymi aspektami mowy. Proponując ten termin, Morris faktycznie inspirował się pragmatyzmem Peirce’a, Jamesa i Deweya.

Za początek nurtu uznajmy pierwsze prace Charlesa Sandersa Peirce’a, które pojawiły się w latach 70. XIX w. Rozkwit pragmatyzmu to działalność Williama Jamesa przypadająca na lata 1890–1910. W latach 40. wieku XX impet tej szkoły filozoficznej się wyczerpał. W 1952 r. umarł John Dewey. W latach 70. XX w. nastąpiło odrodzenie ruchu myślowego pod nazwą neo-pragmatyzmu, co było związane z wystąpieniami Hilary’ego Putnama (1926–2016) i Richarda Rorty’ego (1931–2007). Wraz

z Rortym nurt ten zyskał sympatyków również wśród badaczy literatury i kultury. Jednym z nich jest Stanley Fish (ur. 1938), twórca teorii rezonansu czytelniczego.

Michał Paweł Markowski wymienia następujące tezy charakteryzujące pragmatyzm negatywnie, jako stanowisko filozoficzne zorientowane w opozycji do poglądów tradycyjnych.

Pragmatyzm jest, po pierwsze, **ANTYSENCJALIZMEM**. Pragmatysta nie akceptuje tezy o istnieniu niezmiennych esencji, zamiast tego sądzi, że wszelkie istniejące przedmioty uzyskują swoje określenie poprzez zastosowanie w praktyce. Wskutek tego wszelkie pojęcia są zrelatywizowane historycznie, geograficznie i społecznie.

Pragmatyzm jest, po drugie, **ANTYFUNDAMENTALIZMEM**, czyli odrzuca wiarę w istnienie podstawowych zasad i norm o charakterze transcendentnym i pozahistorycznym, jak również transcendentnych i apriorycznych. Na gruncie tego stanowiska wszelkie prawa i reguły powstają w praktyce, jako efekt praktyk społecznych, które okazały się skuteczne w działaniu.

W ujęciu pragmatycznym wiedza ludzka nie odzwierciedla rzeczywistości, ale stanowi narzędzie pomagające realizować strategię biologicznego przetrwania. Nie istnieje rzeczywistość niezależna od języka i od celów, dla których jest poznawana. Poznanie stanowi wynik pragnień i potrzeb danej grupy. Jest więc pragmatyzm **ANTYREPREZENTACJONIZMEM**.

Ogólnie rzecz biorąc, jest pragmatyzm **ANTYTEORETYZMEM**, gdyż nie dąży do zbudowania ogólnej teorii na temat świata, ale stara się rozwiązać konkretne, szczegółowe problemy filozoficzne, rozjaśniać pojęcia i precyzować ich znaczenie oraz funkcję. Filozofia ta nie ma na celu kontemplacji świata, ale praktyczne radzenie sobie z problemami, w które obfituje życie codzienne.

W sposób pozytywny charakteryzuje Markowski pragmatyzm jako filozofię HISTORYCZNĄ, gdyż uznaje działalność poznawczą człowieka oraz opracowywane przez niego opisy rzeczywistości za zdarzenia zanurzone w historii i do niej zrelatywizowane. Wszelki sens odnajdywany w świecie jest w istocie nadawany przez człowieka, a odkrywanie jest jednocześnie tworzeniem. Jest pragmatyzm ponadto filozofią PERSPEKTYWISTYCZNĄ, ponieważ stwierdza, że każdy opis jest stronniczy i subiektywny. Wszelkie poznanie jest zrelatywizowane do pozycji w polu społecznym, kulturowym i językowym. Nie istnieją słowniki ani opisy uniwersalne, a roszczenia uniwersalizmu są bezpodstawne. Pragmatyzm ma charakter DOŚWIADCZALNY. Za jedyne źródło wiedzy o świecie uznaje konkretne doświadczenie, nie zaś abstrakcyjne spekulacje. Żadna filozoficzna konstrukcja nie ma prawa bytu, jeśli nie daje się ugruntować na drodze empirycznej w praktycznym działaniu. W końcu pragmatyzm to filozofia INTERPRETACYJNA. Nie możemy posiadać obiektywnej wiedzy na temat rzeczywistości, możliwe są jedynie jej interpretacje uzależnione od konkretnych życiowych potrzeb. Przy czym wartość interpretacji leży nie w jej adekwatności do faktów, ale w perswazyjności opisu, w sile przekonywania.

Ten ogólny opis proponuje model idealny pragmatyzmu, nie zrealizowany faktycznie przez żadnego filozofa. U poszczególnych jego przedstawicieli występowały jedynie wybrane elementy, a inne byłyby niekiedy negowane.

GŁÓWNI PRZEDSTAWICIELE

9.2

Charles Sanders Peirce

9.2.1

Pionierem pragmatyzmu i twórcą jego nazwy był Charles Sanders Peirce, jeden z najwybitniejszych amerykańskich filozofów i najbardziej wszechstronnych umysłów swej epoki. O jego

wkładzie do semiotyki mówiliśmy już w jednym z poprzednich rozdziałów. Peirce nie przebił się ze swą koncepcją pragmatyzmu do głównego nurtu. Większość pism z jego olbrzymiej spuścizny została wydana dopiero po śmierci autora. Jego filozoficzne idee spopularyzował uczeń i przyjaciel, William James. Peirce nie zgadzał się jednak ze sposobem interpretacji swej filozofii przez Jamesa. Aby się od niego odróżnić, zmienił nawet nazwę własnego stanowiska na „pramatycyzm”. Motywował swą decyzję tym, że ten termin jest tak brzydki, że z pewnością nikt go sobie nie przywłaszczy.

Za manifest pragmatyzmu można uznać artykuł *Jak uczynić nasze myśli jasnymi?* (1878). Peirce wychodzi od krytyki średniowiecznej scholastyki przeprowadzonej przez Kartezjusza. Dla twórcy francuskiego racjonalizmu ostatecznym kryterium prawdy była jasność i wyraźność. JASNA jest taka wiedza, co do której nie mamy żadnej wątpliwości i której jesteśmy pewni, choć nie potrafimy tego uzasadnić. WYRAŻNA zaś jest wiedza taka, którą nie tylko posiadamy, ale jeszcze potrafimy uzasadnić. Można to wyjaśnić na przykładzie znajomości języka ojczystego. Dla każdego rodzimego nosiciela języka jego wyrażenia są jasne: potrafi bez wahania powiedzieć, czy dane zdanie jest poprawne, czy błędne. Nie jest to jednak wiedza wyraźna, ponieważ nie będzie prawdopodobnie umiał powiedzieć, na mocy jakich reguł owo zdanie jest poprawne. Wiedzę wyraźną o języku będzie miał językoznawca.

Peirce podważa zasadność kartezjańskiej metody, przekonując, że jasność w danej kwestii jest poczuciem subiektywnym. Można je nabyć poprzez długotrwałe obcowanie z pojęciem. Nie musi być więc poczucie jasności jednoznaczne z rozumieniem. Subiektywne poczucie oczywistości może zwodzić. Z kolei wiedza wyraźna pozwala na prowadzenie abstrakcyjnych rozważań, które wszakże nie muszą mieć nic wspólnego z rzeczywistością, jak w przypadku astrologii.

Ze swojej strony proponuje amerykański filozof tzw. **MAKSYMĘ PRAGMATYCZNĄ**. Na jej gruncie znaczenie myśli to reguły

postępowania, które z niej wynikają. Nie istnieje taka różnica znaczenia, która nie przekładałaby się na praktykę, powiada Peirce. Wyjaśnia to na przykładzie doktryny o transsubstancjacji. Wedle teologii katolickiej podczas mszy wino przemienia się w krew, choć nadal wygląda, smakuje i pachnie jak wino. W ujęciu neotomistycznym mówi się, że przemianie podlega istota wina, choć przypadłości, czyli cechy zewnętrzne, pozostają niezmienione. Protestantyzm odrzuca katolicką doktrynę o transsubstancjacji, uznając, że przemiana wina ma charakter symboliczny.

Zdaniem Peirce'a twierdzenie, że coś posiada cechy wina, ale nie jest winem, jest bezsensowne. Wyciąga stąd wniosek, że różnica między katolicyzmem a protestantyzmem jest pozorna. Peirce każe nam wziąć pod uwagę jedynie praktyczne skutki, jakie wywołuje przedmiot naszej myśli i na tej podstawie określać jego treść. „Po ich owocach poznacie ich” – powołuje się amerykański filozof na Ewangelię i słowa Jezusa, broniąc się zawczasu przed możliwym posądzeniem o materializm i sceptycyzm.

Można oczywiście zauważyć, że niedostrzegana zmysłowo różnica między winem a krwią wywołuje skutki w praktyce: katolicy klękają przed tabernakulum, czego nie czynią protestanci. W dziejach Europy niejednokrotnie doszło do krwawych wojen wskutek owej różnicy.

Trzeba podkreślić, że Peirce nie odrzucał istnienia obiektywnej rzeczywistości, więc nie można powiedzieć, że zrezygnował z klasycznej definicji prawdy. Uważał, że rzeczywistość istnieje niezależnie od tego, co kto o niej myśli i co o niej powie, a odkryć jej własności można jedynie w procesie badania eksperymentalnego. Prawda jest idealną granicą poznania, ku której zmierza wiedza naukowa. Być może nigdy jej do końca nie poznamy, choć nie ma z góry wyznaczonych granic wiedzy.

Nowością, jaką Peirce wprowadza, jest teza, że prawda nigdy nie jest uprawomocniona na zawsze. Każde twierdzenie może zostać obalone. Zdanie jest fałszem, jeśli przeczy mu

doświadczenie. Jeśli zaś doświadczenie mu nie przeczy, zdanie jest prawdą. Jest to jednak stan chwilowy. Taką antyfundamentalistyczną doktrynę prawdy i postępu w nauce nazywamy FALLIBILIZMEM bądź zasadą wywrotności. Peirce stał się prekursorem neopozytywizmu i zasady WERYFIKACJONIZMU, głoszącego, że sensowność wyrażenia może być udowodniona jedynie empirycznie i zmysłowo.

William James (1842–1910) był bodaj najwybitniejszym propagatorem pragmatyzmu. W odróżnieniu od Peirce’a pisał lekkim, żywym językiem, okraszając swe wywody licznymi przykładami i anegdotami. Jego książki i wykłady przyniosły mu sławę. James rozpoczął swoją karierę akademicką od psychologii. Jego pierwszym dziełem były *Zasady psychologii* (1890), w których wprowadza pojęcie strumienia świadomości, wzmiankowanego już w niniejszej książce w rozdziale o intertekstualności. Pojęcie to stanowi dobry przykład zastosowania metody pragmatycznej. Podmiot kartezjański *cogito* jest podstawą wszelkiej wiedzy, a więc sam w sobie stanowi byt niepowątpiewalny i niepodważalny. Niczego nie jesteśmy tak pewni jak własnego istnienia. David Hume zauważa tymczasem, że faktycznie nasza pewność ogranicza się do wiązki postrzeżeń teraźniejszych, z których nie można bez ryzyka pomyłki wyciągać wniosku o trwałej tożsamości osobowej i o istnieniu substancjalnego ja. James idzie jeszcze dalej. Stwierdza bowiem, że wbrew temu, co mówił Hume, aktualna świadomość nie ma charakteru wiązki, a więc zbioru osobnych elementów, niepodzielnych atomów świadomości, ale jest ciągłą, w czym przypomina raczej STRUMIEŃ ŚWIADOMOŚCI.

W jednym ze swych późniejszych dzieł, stanowiących popularne wprowadzenie i zarazem podsumowanie filozoficznej drogi, pt. *Pragmatyzm* (1907), wychodzi James od założenia, że

o wyznawanych przez człowieka poglądach filozoficznych decyduje przede wszystkim jego temperament. Przeciwstawia sobie dwa skrajne, modelowe typy temperamentów: „umysł miękki” i „umysł twardy”. „Umysł miękki” cechuje się umiłowaniem zasad i racjonalizmu, jest idealistyczny i optymistyczny, odwołuje się do dogmatów, Boskiego Absolutu i wierzy w wolną wolę człowieka. Jako modelowy przykład takiego temperamentu podaje James mieszczan z Bostonu. Przeciwstawia im mieszkańców Gór Skalistych – „umysły twarde”. Ci ostatni odrzucają czczą spekulację i spory o dogmaty, opierając swą wiedzę na doświadczeniu i faktach. Są sceptykami, materialistami i pesymistami, światopogląd religijny nie jest dla nich pociągający, choć wierzą w fatalizm i determinizm.

Pragmatyzm łączy oba podejścia. Reprezentuje niechęć do abstrakcyjnych spekulacji, ale jednocześnie dopuszcza światopogląd religijny i jest otwarty na teologię, jeśli wnosi ona praktyczne skutki do życia codziennego. Co do tej ostatniej kwestii James, autor *Doświadczenia religijnego* (1902), nie żywi najmniejszych wątpliwości. Dowodzi, że wiara w Absolut pozwala nam wziąć w razie potrzeby „moralny urlop”, czyli scedować moralną odpowiedzialność za zło na świecie na jakąś istotę wyższą, poprzez uznanie, że światem rządzi dobroczynna i opiekuńcza siła, która w wieczności wyrówna rachunki krzywd.

Na gruncie Jamesowskiego pragmatyzmu nie ma prawdy obiektywnej. Prawda jest uzależniona od ludzkich pragnień i potrzeb, jest instrumentem przetrwania i radzenia sobie z rzeczywistością. Prawdziwość przydarza się tezie czy sądowi i ma charakter prowizoryczny. Przez długi czas obowiązywała fizyka Arystotelesa, która okazała się fałszem i ustąpiła fizyce Newtona. Tę z kolei wyparła fizyka Einsteina. James pyta: co zmienia w praktycznym życiu przyjęcie prawdziwości danej tezy? Kryterium idei prawdziwej jest możliwość jej uzasadnienia, potwierdzenia i weryfikacji, prawda zaś jest instrumentem działania. INSTRUMENTALIZM to jedna z odmóg pragmatyzmu.

Prawda jest dla Jamesa tym, co korzystne w sferze czynów i działania. Motorem działania są potrzeby, a te są zmienne – zmienna i doraźna jest więc prawda. Amerykański filozof powiada, że wartość prawdy można mierzyć w gotówce, a walutą jest doświadczenie. Prawda żyje na kredyt, jest warta tyle, ile inni są za nią w stanie dać, i pozostaje w obiegu dopóty, dopóki nikt nie odmawia jej przyjęcia, jak fałszywego banknotu. Bez weryfikacji empirycznej nastąpiłoby bankructwo i krach na poznawczej giełdzie. Nie musimy wszystkich prawd sprawdzać samodzielnie. Możemy korzystać z doświadczeń innych. Trzeba zachować jednak ostrożność i sceptycyzm, pamiętając o ostatecznej weryfikacji prawdy, jaką są jej konsekwencje praktyczne i korzyść, jaką ona przynosi.

Richard Rorty (1931–2007) był czołowym przedstawicielem neo-pragmatyzmu, a jego inspiracje filozoficzne wywodzą się przede wszystkim z tradycji amerykańskiego pragmatyzmu znaczonej nazwiskami Jamesa i Deweya. Jednak Rorty powołuje się również chętnie na klasyczną filozofię europejską reprezentowaną przez Kanta i Hegla. Bliski mu jest Wittgenstein i dwudziestowieczna filozofia analityczna, ale zaczytuje się także współczesną filozofią kontynentalną: Heideggerem i Derridą. Rorty wstąpił się zwłaszcza jako wybitny interpretator twórczości tego ostatniego, o czym świadczy artykuł *Filozofia jako rodzaj pisarstwa. Esej o Derridzie* (1978). Zalicza się do wąskiej grupy myślicieli, którzy na równi czują się spadkobiercami zarówno nurtu filozofii analitycznej, jak i orientacji hermeneutycznej i fenomenologiczno-egzystencjalnej.

Dla Rorty’ego filozofia jest rodzajem pisarstwa, a literatura piękna jest filozofią. Na takich samych prawach traktuje on teksty Kierkegaarda, Nietzschego, Baudelaire’a, Prousta, Heideggera i Nabokova, nazywając ich wszystkich pisarzami.

W rozprawie pt. *Przygodność, ironia i solidarność* (1989) Rorty wychodzi od postulatu, aby odróżnić od siebie twierdzenie, że świat jest na zewnątrz, od twierdzenia, że prawda jest na zewnątrz. Można wierzyć w obiektywne istnienie świata niezależnego od naszego myślenia o nim, ale przekonanie to nie musi się łączyć z wiarą w obiektywną prawdę. Prawda to cecha zdania, sztucznego tworu językowego. Świat istnieje na zewnątrz, ale język i zdanie poza umysłami ludzkimi egzystować nie mogą.

Świat sam nie mówi. Istnieją jedynie konkurencyjne opisy świata, tworzone zresztą nie przez filozofów czy naukowców, ale przez poetów. Rorty rozumie ten termin specyficznie i szeroko, zgodnie z jego etymologią: poetą jest ktoś, kto tworzy rzeczy nowe. **SILNYM POETĄ**, określenie to zapożycza Rorty od Harolda Blooma, jest ktoś, kto tworzy nowe opisy świata i nowe **SŁOWNIKI**. W tym sensie silnymi poetami są dla Rorty'ego Galileusz, Yeats i Hegel. Każdy z nich zaproponował własny, autorski słownik, który pozwolił na opisanie znanego świata w zupełnie nowy sposób.

Powołuje się Rorty na teorię paradygmatów Thomasa Kuhna. Słowniki nie są wzajem na siebie przekładalne. Wszechświata Ptolemeusza nie da się opisać w terminach Kopernikańskich i na odwrót. Podobnie przejście od jednego paradygmatu myślowego do następnego nie następuje poprzez perswazję i dyskusję, ale skutek stopniowego porzucania kolejnych elementów dawnego myślenia i powolnego, zrazu wybiórczego przyjmowania obrazu nowego. W samym świecie nie ma niczego, co by zmuszało do przyjęcia za prawdę takiego a nie innego opisu. Istnieje mnogość różnych słowników, ale nie istnieje **SŁOWNIK FINALNY** i niemożliwe jest ostateczne ugruntowanie wiedzy na faktach.

Obok postaci silnego poety wprowadza Rorty osobę **LIBERALNEJ IRONISTKI**. Liberalizm, na który Rorty się powołuje, jest tu rozumiany tak, jak interpretuje to pojęcie Judith N. Shklar (1928–1992). Wedle łotewsko-amerykańskiej filozofki liberalizm to pogląd, wedle którego najgorszym złem jest okrucieństwo,

zadawanie cierpienia i poniżanie jednych istot przez inne. IRO-
NIA z kolei oznacza w tym wypadku wiarę w PRZYGODNOŚĆ
wszystkich finalnych słowników opisu świata i ich zrelatywizo-
wanie do stosownych celów. Ironia tak rozumiana jest NOMINA-
LIZMEM, gdyż – inaczej niż realizm – odrzuca wiarę w realne
istnienie pojęć. Ironia taka jest również historycyzmem, a więc
uznaje, że wszelkie wartości mają charakter czasowy i przemi-
jalny, i że nie istnieją niezmiennie wartości ponadczasowe.

Przeciwnikiem ideowym liberalnej ironistki jest METAFI-
ZYK. Metafizyk reprezentuje zdrowy rozsądek. W jego przeko-
naniu podstawowym pytaniem filozofii jest pytanie o naturę
dobra, piękna, sprawiedliwości, poznania i człowieka. Metafi-
zyk wierzy w jedną, niezmienną rzeczywistość, która stanowi
trwałą podstawę dla przemijających zjawisk. Posługuje się on
tradycyjnym metafizycznym słownikiem finalnym, który trak-
tuje jako niepełny być może, odsłaniający się powoli, ale jedyny
prawdziwy i ostateczny opis świata.

Szczególną rolę w demontowaniu metafizyki zajmuje lite-
ratura oraz KRYTYKA LITERACKA. Literatura jest niezbędna
do dostrzeżenia innych jako takich samych jak my. Wiersz czy
powieść pozwalają nam na odkrycie i wczucie się w inne słow-
niki finalne, w inne obrazy świata i inne rodzaje wrażliwości
poznawczej. Dzięki temu jesteśmy w stanie uświadomić sobie
kontyngentność i przygodność naszego własnego słownika fi-
nalnego. Możemy zostać ironistami. Krytyka literacka pozwala
poznawać więcej różnych słowników opisu świata niż filozo-
fia, gdyż ma do czynienia z większą ilością gatunków piśmien-
nych. Powinna się z tego względu nazywać krytyką kulturową.
Krytycy literaccy, powiada Rorty, czytają więcej książek aniżeli
filozofowie, są więc mniej narażeni na wpadnięcie w pułapkę
pojedynczego słownika finalnego.

Jakkolwiek w post-metafizycznym świecie żadne zasady mo-
ralne nie są wpisane w rzeczywistość, to jednak zachowana zo-
staje zasada jak wyżej rozumianego liberalizmu, głosząca zakaz
okrucieństwa i sprawiania cierpienia. Ludzka SOLIDARNOŚĆ

nie jest uzasadnionym metafizycznie nakazem, ale postulatem i celem do osiągnięcia.

Stanley Fish

9.2.4

Stanley Fish (ur. 1938) należy do najważniejszych amerykańskich badaczy literatury. Reprezentuje on TEORIĘ REZONANSU CZYTELNICZEGO (*reader-response criticism*). Jakkolwiek otwarcie nie utożsamia się on z nurtem pragmatyzmu, to jednak jego analiza sensu tekstu literackiego jest bliska pragmatycznej teorii znaczenia.

W artykule zatytułowanym *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* (1980) Fish stawia tezę, że komunikacja możliwa jest jedynie w obrębie systemu, kontekstu, sytuacji lub WSPÓLNOTY INTERPRETACYJNEJ (*interpretive community*). Nie istnieje żaden rdzeń semantyczny słowa ani jego definicja, żadne określone znaczenia i stabilny, twardy tekst. Nie jest jednak również tak, że każdy może pojmować słowa, zdania i teksty po swojemu. Język ma charakter praktyki społecznej i rozumiany jest zawsze w obrębie jakiejś instytucji, takiej jak uniwersytet. Interpretacja ma charakter instytucjonalny i sytuacyjny. Różne szkoły i nurty negocjują między sobą kompromisową semantykę.

Stanley Fish wyjaśnia to na przykładzie tytułowego pytania o obecność tekstu na ćwiczeniach. Pytanie to usłyszał uniwersytecki kolega Fisha z ust studentki, która właśnie wyszła z zajęć Fisha. Jako że były to pierwsze zajęcia w semestrze, ów kolega zrozumiał to pytanie jako pytanie o obowiązujący na ćwiczeniach podręcznik. Tymczasem studentka, będąc świeżo po wykładzie Fisha, na którym dowodził on braku immanentnego znaczenia tekstu i pełną jego plastyczność semantyczną, miała na myśli poglądy wykładowcy w kwestiach ontologii tekstu. „Chodzi mi o to, czy na tych zajęciach wierzy się w wiersze i takie rzeczy, czy może tylko w nas?” – pytała. Fish sądzi, że akt tworzenia znaczenia tekstu leży w całości po stronie czytelniczki

i czytelnika, uwikłanych w strukturę instytucjonalną. Normy odczytania nie mieszczą się bowiem w języku, ale są narzucane przez wspólną interpretacyjną. Aby zrozumieć owo pytanie, jako pytanie o lekturę na zajęcia, trzeba należeć do wspólnoty uniwersyteckiej, znać zasady, jakie na wyższej uczelni obowiązują, i wiedzieć, że na pierwszych zajęciach osoby prowadzące przedstawiają listy lektur. Jednak faktycznie zamierzony przez studentkę sens pytania wymagał od swego odbiorcy przynależności do jeszcze węższej grupy znawców teorii rezonansu czytelniczego w wersji Fisha.

Fish staje w opozycji do tradycyjnej KOMPOZYCYONISTYCZNEJ TEORII ZNACZENIA ZDANIA. Na gruncie tego poglądu znaczenie zdania jest kompozycją i funkcją znaczeń słów, które się na owo zdanie składają. Fish odrzuca ten pogląd. Jego zdaniem nie wystarczy znajomość znaczeń poszczególnych słów, aby właściwie odczytać sens zdania. Pokazuje to przykład z pytaniem o tekst na ćwiczeniach, zadany przez studentkę. Aby to pytanie zrozumieć zgodnie z intencją pytającej, potrzebna jest znajomość kontekstu sytuacyjnego, praktyki, w obrębie której zdanie zostało wypowiedziane, oraz celów, jakie przyświecają osobom uczestniczącym w akcie komunikacji. Interpretacja nie jest zatem odkrywaniem prawdy w tekście, niczym orzecha w łupinie, lecz rozumieniem celów i dążeń stojących za tekstem.

Stanowisko metodologiczne Fisha równie dobrze można by zakwalifikować do hermeneutyki bądź do semiotyki, gdzie plasowałoby się ono w nurcie pragmatyki językowej à la Charles Morris, który zresztą, jak wiemy, inspirował się pragmatyzmem. Fisha również interesuje relacja między przekazem i osobą odbierającą. Uważa on, że sens przekazu literackiego nie daje się odczytać w izolacji od społeczno-instytucjonalnego kontekstu, który w przeważającej mierze za ów sens jest odpowiedzialny.

Co więcej, sam tekst traci tu substancjalność i zostaje powołany w procesie aktu odbiorczego. Ilustruje to Fish kolejną

anegdotą, która stanowi temat artykułu pt. *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi* (1980). Oto gdy studenci pojawili się na zajęciach, na tablicy było napisane:

Jacobs-Rosenbaum

Levin

Thorne

Hayes

Ohman (?)

Tematem zajęć była barokowa poezja religijna. Fish poprosił o interpretację powyższego wiersza. Studenci spostrzegli nawiązania biblijne (Jakub, Lewici), „Rosenbaum” odczytano jako drzewo różane i symbol Maryi, „Thorne” (w języku angielskim „cierń”) odsyła do Jezusa Chrystusa, zaś „Ohman” zinterpretowano jako „O, człowieku!” bądź „Amen”. Można ponadto zauważyć, że „Le vin” to po francusku wino, co wzbogaca sztafaż biblijnych odniesień.

Faktycznie jednak autorem powyższego tekstu nie był żaden poeta, a sam Fish. Nie był również w jego intencji utwór poetycki, a po prostu nazwiska językoznawców, które wynotował podczas zajęć poprzedzających i zapomniał zetrzeć z tablicy. W ostatniej linijce nie był pewien ortografii (chodziło o Richarda Ohmanna – przez dwa „n”), stąd znak zapytania.

Dzieło literackie nie zostaje rozpoznane na podstawie cech formalnych. Jest odwrotnie. Ów akt identyfikacji czegoś jako dzieła literackiego sprawia, że nabiera ono jego cech formalnych. Jeśli uznamy coś za wiersz, to owo coś zyska cechy poezji, takie jak gęstość komunikacyjna, brak zbędnych elementów, rytmika. Interpretacja nie jest przeto sztuką objaśniania, lecz tworzenia. W tej perspektywie literackość pojawia się jedynie po stronie czytelniczki bądź czytelnika.

Nie jest jednak tak, że takie ANTYFUNDAMENTALISTYCZNE podejście prowadzi do subiektywizmu i semantycznej wolnej amerykanki. W procesie interpretacji sensy powstają zawsze w obrębie instytucji i grupy społecznej, więc muszą spełniać

pewne warunki i ograniczenia. Co więcej, narzędzia interpretacyjne, takie jak pojęcie poezji, wiersza czy metafory, zostają dostarczone przez instytucje oraz przez te instytucje są normalizowane i zarządzane.

- Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, przeł. K. Abri-szewski i in., Kraków 2002.
- William James, *Pragmatyzm: nowa nazwa kilku starych metod myślenia. Popularne wykłady z filozofii*, przeł. M. Filipczuk, Kraków 2005.
- Charles Sanders Peirce, *Jak uczynić nasze myśli jasnymi*, przeł. Z. Dyjas, w: H. Buczyńska, *Peirce*, Warszawa 1994.
- Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.

10

Dekonstrukcjonizm

DEKONSTRUKCJA może być rozumiana szeroko jako metoda filozoficzna albo strategia polityczna bądź – wąsko – jako sposób lektury. Od dekonstrukcji należy odróżnić DEKONSTRUKCJONIZM. DEKONSTRUKCJA TO SPOSÓB DZIAŁANIA, A DEKONSTRUKCJONIZM to koncepcja filozoficzna. Również termin „dekonstrukcjonizm” używany bywa na oznaczenie wielu różnych zjawisk i tendencji. Dekonstrukcjonizm to nie tylko światopogląd filozoficzny Jacques’a Derridy i jego kontynuatorów, lecz również orientacja badawcza w badaniach literackich kształtująca się pod wpływem tej myśli filozoficznej w Stanach Zjednoczonych od końca lat 60. XX w. Z założeń dekonstrukcjonizmu wynikają rozmaite strategie działania społecznego i politycznego, jak również zawiera się w nich krytyka i rewizja podstaw współczesnej humanistyki. Krytyka ta zaowocowała i po dziś owocuje powstaniem nowych, rewolucyjnych nurtów myślowych, takich jak studia gender, krytyka postkolonialna, studia nad zwierzętami czy post-humanistyka.

Dekonstrukcjonizm to nie to samo co POSTSTRUKTURALIZM. To ostatnie pojęcie odznacza się szerszym zakresem znaczeniowym. Do nurtu poststrukturalizmu należy zarówno

dekonstrukcjonizm, jak i intertekstualność, studia feministyczne i inne nurty w humanistyce, które pojawiły się po strukturalizmie i semiotyce, i zanegowały ich założenia metodologiczne.

Wszystko zaczęło się od referatu nieznanego wówczas nikomu francuskiego filozofa Jacques'a Derridy (1930–2004). Referat nosił tytuł *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* i został wygłoszony w roku 1966 na konferencji *Język krytyki i nauki o człowieku* na Uniwersytecie Johna Hopkinsa w Baltimore. Moment ów uważany jest za zamknięcie epoki strukturalizmu i inaugurację nowego paradygmatu badawczego.

Na wstępie swego referatu Jacques Derrida stwierdza, że każda struktura posiada zasadę organizującą, która stanowi jej CENTRUM i ogranicza wolną grę jej elementów. Z drugiej jednak strony centrum narzuca uporządkowanie zewnętrzne, nie jest zatem owo centrum zrelatywizowane do struktury. A zatem – paradoksalnie – centrum struktury nie należy do samej struktury. Dlatego centrum nie jest centrum.

Za centrum organizujące świadomość kulturową uznaje Derrida wielkie metafory filozoficzne, które miały określać ostateczny fundament rzeczywistości. Należą tu podstawowe terminy filozofii Zachodu: *eidos* (idea, istota), *arche* (początek), *telos* (cel), *energeia* (działanie), *ousia* (substancja), *aletheia* (prawda), transcendentalność, świadomość, sumienie, Bóg czy człowiek. U podstaw europejskiego rozumienia bytu leży idea obecności, statycznej tożsamości bytu z sobą samym. Owa zakładana do tej pory tożsamość i obecność została jednak rozbita, pojawiło się pęknięcie i zerwanie. Centrum okazało się znakiem pustym, pustym znaczącym. Istnienie centrum, zakładane do tej pory jako dogmat, ujawniło się jako iluzoryczne.

Za jednego z patronów tego zerwania Derrida uznaje Friedricha Nietzschego. Zasłużył on sobie na to przede wszystkim ze względu na swą krytykę i odrzucenie pojęć metafizyki, bytu i prawdy. Zamiast nich proponuje terminy takie jak gra, interpretacja oraz znak. Znak dla Nietzschego jest pustym znaczącym, gdyż nie odnosi się do obecności żadnej prawdy. Do decentralizacji centrum zachodniej metafizyki przyczynił się również Sigmund Freud. Swymi badaniami z zakresu psychoanalizy doprowadził do odrzucenia kartezjańskiej koncepcji świadomości jako jaźni doskonale dla siebie przezroczystej i wskazał na istnienie dominującego złoza motywacji nieświadomych i nieznanых samemu podmiotowi. Dużą wagę przywiązuje również Derrida do destrukcji metafizyki w ujęciu Martina Heideggera, do której dekonstrukcja nawiązuje swą nazwą. Heidegger dążył do rewizji pojęcia bycia, do odkrycia jego sensu źródłowego, który posiadało ono w czasach presokratyków.

Wszystkie te psychologiczne, filozoficzne i filologiczne rozważania prowadzą do wniosku, że na podstawowych pojęciach filozoficznych zachodniej tradycji intelektualnej ciąży brzemień **METAFIZYKI OBECNOŚCI**. Narzuca ona klarowny i jednoznaczny, ale nieumotywowany i bezpodstawny obraz świata. Należy ów obraz uznać raczej za lokalny wytwór kulturowy aniżeli wynik odkrycia zasad uniwersalnych i bez wyjątku wszędzie obowiązujących. Dlatego też za uprzywilejowaną pośród nauk humanistycznych uznaje Derrida **ETNOLOGIĘ**. Krytyka etnocentryzmu, która należy do aksjomatów etnologii, jest paralelna do Heideggerowskiej krytyki historii zachodniej metafizyki. Etnologia mogła narodzić się dopiero w epoce decentralizacji, gdy centrum przestało być centrum.

Konstatacje Derridy nie wyczerpują się na diagnozie istniejącego stanu rzeczy, opisie świata po dekonstrukcjonistycznym pęknięciu. Proponuje on również terapię w postaci dwóch dróg krytyki języka metafizyki obecności. Obie zainspirowane są praktyką etnologiczną w ujęciu Claude'a Lévi-Straussa. Jest to z jednej strony krytyka podstawowych, pojęciowych opozycji

binarnych z dorobku intelektualnego myśli Zachodu, z drugiej zaś strategia określona jako „MAJSTERKOWANIE” (fr. *bricolage*).

Przykładem jednej z fundamentalnych, a zarazem bezkrytycznie przyjmowanych opozycji binarnych jest przeciwstawienie między naturą a kulturą. Tradycyjnie za naturalne uznajemy to, co występuje w podobnej postaci w całej ludzkiej populacji, a za domenę kultury to, co na różnych obszarach geograficznych występuje w formach odmiennych. W *Elementarnych strukturach pokrewieństwa* Lévi-Strauss przekonuje, że owa opozycja jest fałszywa. Pokazuje to na przykładzie zakazu kazirodztwa. Tabu incestu występuje powszechnie, więc jawiłoby się jako domena natury. Ale jednocześnie ma formę zakazu, a więc czegoś o charakterze językowym i kulturowym. Zakaz kazirodztwa poprzedza więc opozycję między naturą i kulturą.

Druga z podanych strategii, majsterkowanie, polega na działaniu metodą prób i błędów, na korzystaniu z tego, co znajduje się „pod ręką”, z pojęć doraźnych i prowizorycznych, ze świadomością ich ograniczeń, bez próby budowania zamkniętych i spójnych konstrukcji. Takie systematyczne podejście z kolei jest typowe dla inżyniera (strukturalisty). Skoro jednak znika centrum struktury będące punktem odniesienia racjonalnego i systematycznego namysłu, inżynier ponosi porażkę w swych ambitnych projektach. Jedyne, co pozostało, to majsterkowanie, które nigdy nie doprowadzi do stworzenia zamkniętej całości i będzie się opierało na mechanizmie UZUPEŁNIANIA znaczeń, na praktyce SUPLEMENTU. Brak centrum i brak znaczonego (*signifié*) zostaje zrekompensowane WOLNĄ GRĄ ZNACZEŃ. Prowadzi ona do wygenerowania nadwyżek znaczeniowych. W procesie suplementacji wszystkie puste znaczące uzyskują swe znaczenia, a byt nabiera sensu. Tym niemniej jesteśmy skazani na logikę suplementarności, gdyż odkrycie ostatecznej prawdy jest niemożliwe. Próba dotarcia do wiedzy na temat rzeczywistości ogranicza się do majsterkowania kolejnych suplementów. Logika suplementarności polega na tym, że zamiast sądu „A jest przeciwieństwem B” pojawia się stwierdzenie

„A jest dodatkiem i następnikiem B”. Kolejne uzupełnienia nie stanowią nowych wykładni, zastępujących jedna drugą, ale dokładają się do totalności oglądu, w której zachowane zostają wszystkie poprzedzające kroki.

Pomysły i pojęcia zaproponowane przez Derridę w pionierskiej pracy zainspirują później i filozoficznie wesprą wiele nurtów badawczych i prądów intelektualnych, takich jak studia gender i queer, badania nad zagładą, teoria postkolonialna czy posthumanistyka. Łączy te wszystkie nurty przedmiot badań, jakim jest mniejszość poddana opresji i próba jej emancypacji w planie językowym i kulturowym.

O gramatologii

10.1.1

Przedstawione powyżej spostrzeżenia zawarte w referacie Derridy uzyskały swe rozwinięcie i pogłębienie w wydanej rok później obszernej rozprawie *O gramatologii* (1967). Gramatologia to nauka o piśmie. W swym traktacie Derrida podejmuje się dekonstrukcji kolejnej z ważnych dla kultury Zachodu opozycji binarnych, jaką jest przeciwieństwo GŁOSU i PISMA.

Tradycyjnie pismo uważane jest za wtórne wobec mowy, za bierne narzędzie służące do utrwalania wypowiedzi ustnych. Tymczasem Derrida argumentuje za przyznaniem pismu znaczenie większej rangi, wskazując, że może ono w istocie poprzedzać mowę i kształtować nasz obraz świata, wpływać na to, jak postrzegamy otaczające nas zjawiska, samych siebie i innych ludzi. Refleksja Derridy bliska jest tematycznie problemom zajmującym przedstawicieli szkoły teorii mediów z Toronto: Marshalla McLuhana, Erica Havelocka, Waltera Jacksona Onga i Derricka de Kerckhove’a, o których mowa będzie w rozdziale dotyczącym teorii mediów.

Derrida postuluje, aby gramatologia zastąpiła semiologię, która ignoruje medium przekazu, samo znaczące. Metoda gramatologii przedstawiona zostaje na przykładzie lektury *Eseju*

o pochodzeniu języków Jeana-Jacques'a Rousseau. Piśmienność ufundowała kulturę Zachodu, która wskutek tego doznała gwałtownych przemian rewolucyjnych. Z pierwotnej formy oralnej kultury tradycyjnej i plemiennej przekształciła się w piśmienną cywilizację miejską i przemysłową.

Zachodnia racjonalność opiera się na LOGOCENTRYZMIE, który jako podstawowy element metafizyki obecności jest przez pismo implikowany, w nim zawarty i przez nie presuponowany. Logocentryzm oznacza przekonanie, że istnieje obiektywna prawda, kryterium racjonalności bądź jakaś inna może, ale trwała i pewna podstawa ludzkiego światopoglądu. Myśl zapisana może być poddana analizie logicznej i wielokrotnemu namysłowi znacznie łatwiej niż myśl pozbawiona materialnego utrwalenia. Bez pisma nie byłaby możliwa nauka, począwszy od arytmetyki i geometrii. Nie istnieją ustna matematyka i fizyka, ani pozbawiona możliwości zapisywania danych liczbowych astronomia bądź chemia.

Jednakże pismo, klucz do technologicznego rozwoju kultury Zachodu, stało się tej kultury fetyszem i następnie narzędziem ucisku. Kultury bez pisma zostały uznane za upośledzone i podrzędne. Brak pisma służył jako przyzwolenie na zbrojną inwazję. Kwestie te stanowią ważny punkt odniesienia studiów postkolonialnych, o których będzie jeszcze mowa.

Podstawą logiki dekonstrukcji nie jest obecność i tożsamość, tradycyjny punkt wyjścia zachodniego logocentryzmu, ale różnica (fr. *différence*), która przybiera tu postać RÓŻNICY (fr. *différance*)*. Te derridiański neologizm oznaczać ma ontyczno-ontologiczną podstawę i pierwotny fundament sensu. Przywołuje w tym kontekście Derrida pojęcie jestestwa

* Przyjmuję propozycję translatorską Andrzeja Marca. Francuskie słówko *différance* to błędny z punktu widzenia ortografii zapis słowa *différence* (różnica). Odmienna jest tu ortografia, ale identyczna wymowa, co podkreśla rolę pisma w funkcjonowaniu komunikacji i języka. Inne polskie próby translatorskie to: różnia (Joanny Skoczylas), różnicność (Bogdan Banasiak), różNICA (Tadeusz Sławek), różnica/ruźnica (Andrzej Marzec).

(*Dasein*), które służy Heideggerowi do opisu ludzkiej egzystencji bez wikłania się w tradycyjną opozycję binarną podmiotu i przedmiotu. Położenie nacisku na różnicę, a nie na tożsamość, pozwala wykorzystać koncepcje Derridy do opisu procesów kulturowych, których mechanizm polega na ujawnieniu różnic, tego, co inne, i to tam, gdzie oczekiwano tożsamości i gdzie narzucanie tożsamości przybiera postać opresji. Będzie tak w przypadku teorii gender czy teorii postkolonialnej.

To właśnie w rozprawie *O gramatologii* pada słynne Derridiańskie sformułowanie „NIE ISTNIEJE POZA-TEKST” (*il n’y a pas de hors-texte*). Twierdzenie to rozumiano rozmaicie. Niekiedy odczytywano je jako deklarację tekstualnej ontologii świata, czyli przekonania, że świat ma charakter tekstowy, a nasz do niego stosunek polega na dekonstrukcjonistycznej lekturze. Można również uznać ową frazę za wyraz poglądu, że nasz dostęp do rzeczywistości, która nie musi mieć charakteru tekstowego, jest zawsze zapośredniczony przez kod, język lub tekst. Tekstowy status miałaby zatem nie rzeczywistość, ale sposób jej konceptualizacji.

Inne koncepcje Derridy

10.1.2

Zachodni logocentryzm określa Derrida mianem FALLOGOCENTRYZMU. Termin ten oznacza patriarchat, kulturową dominację płci męskiej i męską optykę w oglądzie świata. Dzieje zachodniej metafizyki zdominowane są przez męski punkt widzenia. Ideał racjonalizmu, jako wyraz partykularnych przekonań o ważności lokalnej, nie może rościć sobie pretensji do uniwersalności.

Innym ważnym technicznym terminem tej filozofii jest DYSEMINACJA, czyli rozpleniwanie się sensów czy znaczeń. Kontrastuje Derrida dyseminację z polisemią, czyli wieloznacznością. Ta ostatnia proponuje tylko jedno z zamkniętej listy znaczeń, dyseminacja zaś uruchamia proces konstytuowania się nowych

znaczeń. Dyseminacja ma być lekarstwem filozoficznym na metafizykę obecności. Ma na celu eliminację błędnych założeń, na których metafizyka obecności jest oparta. Założenia owe ukryte są w binarnych opozycjach, takich jak mowa/pismo, dusza/ciało, rzecz/znaczenie, obecność/reprezentacja. Dekonstrukcja owe opozycje znosi i odkrywa metafizyczne założenia, na których się opierają.

Termin „LEKARSTWO” również należy do słownika filozofii Derridy. Jego odpowiednikiem w antycznej grece jest słowo *farmakon*, które, jak zdarza się to z pojęciami o archaicznej proweniencji, może oznaczać rzeczy przeciwstawne. Farmakon to bowiem jednocześnie lekarstwo i trucizna. Pismo jest właśnie takim farmakonem. Aby zilustrować tę tezę, Derrida przywołuje podany przez Platona w *Fajdosie* mit o Teucie i Tamuzie. Bóg Teut przedstawia królowi Egiptu Tamuzowi swój nowy wynalazek – litery, znaki umożliwiające zapis słowa mówionego. Teut dowodzi, że stworzył lekarstwo na pamięć, coś, co sprawi, że ludzka pamięć stanie się mocniejsza. Zdaniem Tamuza jednak pismo nie jest lekarstwem na wzmocnienie pamięci, ale środkiem na przypominanie sobie. Teraz każdy, podpierając się kartką, będzie mógł udawać odczytanie i erudycję. Ale będzie to erudycja fałszywa, pozór mądrości, a nie mądrość prawdziwa. Wiedza ta nie będzie pochodzić z umysłu człowieka, ale ze źródła zewnętrznego, z książki. Pismo jest więc tyleż lekarstwem, co trucizną.

Inne używane przez Derridę pojęcie to *szibbolet*. To hebrajskie słowo ma ważną funkcję dramatyczną w jednej z opowieści zawartych w Księdze Sędziów (Sdz 12, 6) w Starym Testamencie. Po zwycięskiej potyczce Gileadczyzy postanowili wyłapać wszystkich ukrywających się Efraimczyków. W tym celu nakazywali każdemu zatrzymanemu powiedzieć słowo *szibbolet*. Jeśli nie był on w stanie powiedzieć „sz” i wymawiał on *sibbolet*, oznaczało to, że nie jest „swój”, że należy do wrogiego plemienia efraimskiego, co oznaczało śmierć. Słowo owo posłużyło również za tytuł poematu Paula Celana, który Derrida podaje wszechstronnej lekturze, z perspektywy właśnie pojęcia

szibboletu. Jest ono nie tylko hasłem, wskazuje także na różnicę etniczną, pozwala na stygmatyzację członków mniejszości poprzez cechy ich języka, ale również służyć może ono jako metafora pisania. *Szibbolet* jest słowem niewymawialnym, podobnie jak niewyraźne jest doświadczenie i trauma zagłady, o której pisze Celan.

Zdaniem Richarda Rorty'ego dla Derridy filozofia staje się rodzajem pisarstwa. Tak bowiem sformułowana propozycja filozoficzna nie może być przyjmowana jako adekwatny opis świata rzeczywistego i rządzących nim praw, ale jako tekst, który powstał pod wpływem innych tekstów i potencjalnie ma zdolność wywierania wpływu na kolejne teksty. Żaden jednak z tych tekstów nie może pretendować do miana uprzywilejowanego opisu rzeczywistości, żaden nie może aspirować do bycia teorią finalną. Derrida zdaniem Rorty'ego wpisuje się nurt myślowy wyznaczany przez nazwisko Hegla, który relatywizował prawdę do aktualnego poziomu rozwoju ducha absolutnego. Ta tradycja przeciwstawia się propozycji platońsko-kantowskiej, oferującej w swoim mniemaniu ostateczny obraz rzeczywistości i prawdę o niej absolutną. Dzieje się to wskutek wyróżnienia dwóch poziomów rzeczywistości: jej formy niższej, konkretnej, widzialnej, oraz jej formy abstrakcyjnej i doskonałej w postaci niezmiennych idei.

ROLAND BARTHES

10.2

Roland Barthes (1915–1980) jest ciekawym przykładem myśliciela, na przykładzie którego można prześledzić ewolucję światopoglądową od strukturalizmu i semiotyki do poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu. W tym wypadku można nawet mówić o gwałtownym przełomie. Jeszcze w 1966 r. Barthes opublikował ortodoksyjnie strukturalistyczny artykuł *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, będący ważnym wkładem w strukturalistyczną narratologię, a już dwa lata później,

w 1968 r., ukazała się *Śmierć autora*, artykuł będący manifestem poststrukturalizmu.

Zdaniem Barthes'a instytucja autora nie ma prawa bytu, gdyż po zapisaniu tekst traci jakikolwiek związek ze swym twórcą. Można mówić jedynie o skrypcie zapisującym cudze wypowiedzi. Myślenie o tekście w kontekście autora wprowadziła ideologia kapitalistyczna, dla której autor jest producentem wartości rynkowej. Jednak już metodologia strukturalistyczna zdegradowała autora do roli dyspozytora gotowego pakietu reguł twórczych. Badania intertekstualne doprowadziły do konkluzji, że tekst jest tkanką cytatów, a pisarz jedynie powtarza i naśladuje gesty swych poprzedników. Próby wyrażenia własnego ja są z góry skazane na porażkę, gdyż samo owo własne ja jest niczym innym, jak zbiorem słów, które można wyłożyć jedynie przy użyciu innych słów. Opuuszczony przez autora piedestał przypada w udziale czytelnikowi. To właśnie na osobę czytającą spada obowiązek integracji głosów składających się na tekst i skonstruowania jego znaczeń.

W artykule *Od dzieła do tekstu* (1971) rewolucję dekonstrukcjonistyczną w naukach o literaturze i o kulturze przyrównuje Roland Barthes do rewolucji einsteinowskiej w fizyce. Podobnie jak czas i przestrzeń w teorii względności, tak stosunki między pisarzem a czytelnikiem w dekonstrukcjonizmie uległy relatywizacji. Wskutek tego do lamusa należy odłożyć dzieło i skupić się na tekście. Dzieło jest statycznym przedmiotem konkretnym, można je wziąć do ręki, podczas gdy tekst to byt językowy, aktywny, pracujący w sferze znaczeń. Tekst wymyka się prostym klasyfikacjom i hierarchiom. Najciekawszym tekstem może być złe dzieło. Dzieło może mieć charakter symboliczny, a jego znaczenie domagać się interpretacji i hermeneutyki. Tekst tymczasem jest radykalnie symboliczny, wymyka się wszelkim interpretacjom, poprzez ciągłe odwleknięcie sensu. Dziełu zadajemy pytanie „Co autor chciał powiedzieć?”. Praca z tekstem to symboliczna gra oparta na metonimii i nieskończonym ciągu znaczeń. Dzieło odznacza się klarowną, hierarchiczną

strukturą. Tekst, podobnie jak sam język, jest systemem bez końca i bez centrum. Tekst wedle swej etymologii jest tkaniną, a więc utkany został z cytatów, odniesień, ech, nawiązań i aluzji do różnorodnych elementów kultur współczesnych i dawnych. Barthes porównuje tekst do spaceru zboczem doliny: wiatr, światła, barwy, rośliny, skwar, powietrze, śpiew ptaków, okrzyki dzieci, ubrania, gesty. Wszystkie te elementy są z osobna znane i dają się sklasyfikować. Tu i teraz tworzą one jednak niepowtarzalną kombinację, raz jeden tylko postrzeżoną podczas tego a nie innego spaceru. Nie istnieje gramatyka tekstów. Dzieło jest własnością autora, tekst jest sierotą. Dzieło jest organizmem, posiadającym ojca, a tekst jest siecią znaczeniową, złożoną z kawałków i dającą się pociąć na kawałki. Dzieło jest przedmiotem stworzonym do konsumpcji. Tekst zasypuje przepaść między czytaniem i pisanem. W procesie lektury żąda od czytelnika aktywności twórczej, lektury, będącej grą – taką jak gra w piłkę lub gra na skrzypcach. Dzieło daje w lekturze przyjemność. Obcowanie z tekstem prowadzi do rozkoszy, przyjemności bez granic, biorącej się z możliwości jego przepisywania, pełnej równości między autorem i czytelnikiem, jak również równouprawnienia wszystkich słyszalnych w nim języków.

MICHEL FOUCAULT

10.3

W nurt poststrukturalizmu wpisują się również dociekania Michela Foucaulta (1926–1984). Z wykształcenia historyk, Foucault stworzył nową dziedzinę badań historyczno-filozoficznych, którą nazwał ARCHEOLOGIA WIEDZY. Polega ona na rekonstruowaniu EPISTEME danej epoki i danej formacji kulturowej. Episteme jest tym, co w danej chwili historycznej tworzy podstawy i ramy aktualnej wiedzy, warunkuje jej prawdziwość, nadaje jej autorytet i powagę. Foucault w swych badaniach podjął się rewizji szeregu podstawowych pojęć i instytucji kultury europejskiej oraz zrekonstruowania fragmentów jej episteme.

W *Narodzinach szaleństwa w dobie klasycyzmu* (1961), swym doktoracie, odkrywa genealogię dyskursu psychiatrycznego i powstałej w wieku XVII idei izolacji osób zaklasyfikowanych jako chore psychicznie. Pokazuje, jak pojęcia nauki służyły do kontroli społecznej moralności. W rozprawie *Narodziny kliniki. Archeologia nauk medycznych* (1963) opisuje, jak w historii zmieniła się funkcja szpitali i dyskursu medycznego.

W rozprawie *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych* (1966) Foucault koncentruje się na badaniu centralnego dla nauk humanistycznych pojęcia reprezentacji. Dokonuje krytyki ujęcia klasycznego, wedle którego znak reprezentuje pewien przedmiot lub zdarzenie w świecie zewnętrznym. Foucault argumentuje, że reprezentacje nie tyle przedstawiają, co kreują rzeczywistość. Przykładem jest pojęcie człowieka, które zostało stworzone wskutek użycia znaku językowego i nie odpowiada niczemu, co by istnieć miało niezależnie od języka. Dlatego ogłasza Foucault ŚMIERĆ CZŁOWIEKA.

Dzieje instytucji więziennictwa są przedmiotem monografii *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (1975). Przywołuje tam Foucault ideę PANOPTIKONU stworzoną przez Jeremy'ego Bentham'a. Panoptikon to okrągły budynek, w którego centrum znajduje się wieża strażnika. Dzięki temu strażnik jest w stanie kontrolować wzrokowo wszystkich więźniów umieszczonych w celach znajdujących się na okręgu. Zdaniem Foucaulta panoptikon jako symbol wiedzy-władzy jest modelem sprawowania władzy w ogóle i stosowany jest w wielu instytucjach społecznych.

Ostatnie dzieło Michela Foucaulta to *Historia seksualności*, zaplanowane na kilka tomów i nieukończone. W pierwszym tomie cyklu, *Wola wiedzy* (1976), pojawia się Foucaultiańska teza „DUSZA JEST WIĘZIENIEM CIAŁA” stanowiąca odwrócenie tradycyjnej greckiej, gnostyckiej formuły „ciało jest więzieniem duszy” (*soma sema*). Foucault krytycznie odnosi się do „hipotezy represji”, głoszącej, że seksualność i dyskurs o seksualności poddawane są represji i ograniczeniom. W istocie istnieje przymus mówienia o seksie, gdyż dzięki temu może zostać sprawowana

BIOWŁADZA, praktykująca BIOPOLITYKĘ. Do sfery zainteresowań biowładzy należy wszystko to, co łączy się ze społecznym funkcjonowaniem zjawisk uwarunkowanych biologicznie i stanowiących społeczne tabu.

PAUL DE MAN

10.4

Paul de Man (1919–1983) urodził się w Belgii, a po zakończeniu II wojny wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Tam stał się członkiem dekonstrukcjonistycznej „szkoły z Yale”, którą obok de Mana tworzyli Geoffrey Hartman, Harold Bloom czy J. Hillis Miller. Paul de Man był obecny na konferencji w Baltimore w 1966 r., gdzie Jacques Derrida wygłosił swój przełomowy referat. Filozofowie nawiązali przyjaźń i trwającą latami współpracę. Mimo iż de Man swe podejście badawcze opracował pod silnym wpływem Derridy, to stworzył oryginalny model lektury dekonstrukcjonistycznej. Można uznać de Mana za aktywny element transferu dekonstrukcjonizmu z Europy do Ameryki. Rola ta nieprzypadkowo przypadła w udziale komuś, kto, obok swych walońskich korzeni, łączył w sobie kulturę francusko- i anglojęzyczną.

Model lektury dekonstrukcjonistycznej zaproponowany przez Paula de Mana polega na kwestionowaniu ukrytych w tekście założeń przy pomocy retorycznych elementów pochodzących z tego tekstu. De Man zauważa, że bogactwo retorycznych tropów zostało przez strukturalistów w osobie Romana Jakobsona zredukowane do dwóch: metafory i metonimii. Z tego powodu metodologia strukturalistyczna nie jest w stanie wysledzić i wytłumaczyć wszelkich sensów tekstu.

De Man przywołuje termin „BŁĘDNE ODCZYTANIE” (*misreading*), zaproponowany niegdyś przez Harolda Blooma. Sam jednak zeń nie chce korzystać, ponieważ błędne odczytanie zakłada istnienie poprawnego odczytania. Taka monointerpretacyjność jest dla de Mana nie do zaakceptowania. Wprowadza

on w zamian za to kategorię NIEWSPÓŁMIERNOŚCI. Różne odczytania tekstu mogą być niewspółmierne, radykalnie antagonistyczne i niemożliwe do uzgodnienia. Niemniej między poszczególnymi odczytami istnieje hierarchia. Różnią się one pod względem spójności, są w mniejszym lub większym stopniu atrakcyjne w lekturze i mniej lub bardziej przekonujące.

Jeżeli oś dekonstrukcjonizmu Derridy stanowiło pismo, to dla de Mana tematem podstawowym było czytanie. Można tu dostrzec wpływy amerykańskiej Nowej Krytyki, na którą de Man się powołuje, choć nie zawsze z aprobatą. Głównym narzędziem badawczym reprezentantów amerykańskiego formalizmu, bo i tak Nową Krytykę można określić, było pojęcie „CZYTANIA BLISKO TEKSTU” (*close reading*). Należy skupić się na samym tekście, nie zaś na kontekstach historycznych, biograficznych, psychologicznych czy społecznych. Jednak projekt Nowej Krytyki skazany jest na porażkę, ponieważ zgodnie z dogmatem tradycyjnej hermeneutyki zakłada on, że sens jest zawarty w tekście niczym orzech w łupinie. Tymczasem dla de Mana tekst obfituje w miejsca nierozstrzygalne, nierozstrzygalniki – figury retoryczne, które uniemożliwiają jednoznaczne określenie jego wymowy i znaczenia.

Tekst skazany jest na mylne odczytanie, gdyż ze swej istoty jest ALEGORYCZNY. Termin „alegoria” etymologicznie i dosłownie oznacza tyle co mówić o czymś innym (gr. *allos* + *agorein*). W tekście zachodzi sprzeczność między sensem dosłownym, literalnym, oraz sensem faktycznym. Między gramatyką i logiką pośredniczy retoryka, dlatego nie sposób przejść od składni do semantyki i ustalić jednoznacznej interpretacji. Oparte na tym samym tekście interpretacje mogą być odmienne i wykluczać się. Zjawisko to demonstrowa de Man na przykładzie analizy *Wyznania wiary wikariusza sabaudzkiego* Jeana-Jacques’a Rousseau. De Man próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy utwór Rousseau ma charakter teistyczny: czy opowiada się za wiarą w religię objawioną, czy raczej odrzuca światopogląd religijny. W rezultacie czynności interpretacyjnych de Man dochodzi do

paradoksalnego wniosku, że tekst jednocześnie jest i nie jest teistyczny, neguje religijność i jednocześnie ją utwierdza. De Man proponuje nazwać tego typu „nieczytelne” teksty ALEGORIAMI CZYTANIA (*allegories of reading*) lub po prostu alegoriami. Teksty takie zawierają sprzeczności, które jednakowoż nie rozbijają spójności opowieści.

Ważnym pojęciem dekonstrukcjonizmu de Mana jest problem IDEOLOGII, który ujmowany bywa niekiedy jako kwestia IDEOLOGII ESTETYCZNEJ. De Man powołuje się na twórcę terminu „ideologia”, Antoine’a Destutt de Tracy (1754–1836), francuskiego filozofa oświeceniowego, choć w swych rozważaniach opiera się przede wszystkim na rozważaniach Immanuela Kanta (1724–1804). We wstępie do *Krytyki władzy sądszenia* (1790) Kant wprowadza rozróżnienie pomiędzy zasadami transcendentnymi a metafizycznymi. Zasada transcendentna dotyczy warunków *a priori* wszelkiego możliwego poznania. Zasada metafizyczna zaś odnosi się do warunków *a priori*, pod którymi określony może zostać przedmiot dany empirycznie. Pojęcia metafizyczne opierają się więc na przyczynach zewnętrznych i empirycznych, podczas gdy terminy transcendentne wiążą się ze sobą w sposób pojęciowy. Zasady metafizyczne służą więc poznaniu świata fizycznego. Zasady transcendentne tłumaczą, jak w ogóle możliwe jest poznanie i jakie są jego uwarunkowania i ograniczenia. Filozofia transcendentna stanowi narzędzie krytyki poznania metafizycznego. To właśnie w tej metafizycznej sferze natrafiamy na ideologie, które odnoszą się do zewnętrznego świata bytów empirycznych.

Myślenie ideologiczne i myślenie krytyczne są ze sobą nierozzerwalnie związane. Jeśli odejmiemy wymiar krytyczny ideologii, stanie się ona zwykłym błędem. Myślenie krytyczne pozbawione całkowicie ideologii popada w idealizm. Między filozofią krytyczną i ideologią zachodzi więc przyczynowo-skutkowa, przy czym to ideologia czerpie energię z filozofii transcendentnej, a nie na odwrót. Filozofia krytyczna wywodzi się z przesłanek zawartych w niej samej, podczas gdy

ideologia jest zdeterminowana przez czynniki zewnętrzne. Niemniej są one od siebie wzajemnie zależne i tworzą jeden system retoryczny.

Pojęcie ESTETYKI, do którego odwołuje się de Man, również ma charakter Kantowski i różni się od współczesnego rozumienia estetyki jako wiedzy o pięknie czy – ogólniej – nauki o wartościach estetycznych. Takie „ideologiczne”, romantyczne odczytanie Kanta zawdzięczamy Friedrichowi Schillerowi (1759–1805), autorowi *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795). De Man przypomina, że dla Kanta estetyka była zasadą poznania, która pozwalała na empiryczną manifestację myśli krytycznej, umożliwiała więc filozofię w ogóle.

- Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2 lub w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.
- Roland Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6. *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Jacques Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Paul de Man, „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...”, z Paulem de Manem rozmawia Robert Moynihan, przeł. A. Przybyśławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Paul de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybyśławski, Gdańsk 2000.
- Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybyśławski, Kraków 2004.
- Richard Rorty, *Dekonstrukcja*, przeł. A. Grzeliński, M. Wołk, M. Zdrenka, „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- Richard Rorty, *Filozofia jako rodzaj pisarstwa: esej o Derridzie*, w: tegoż, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. Cz. Karkowski, Warszawa 1998.

11

Teoria gender/queer

Gender to inaczej PŁEĆ KULTUROWA. Pojęcie to powstało dla rozróżnienia między płcią kulturową (*gender*) a płcią biologiczną (*sex*). Płeć kulturowa to kulturowe, społeczne i psychologiczne aspekty płci biologicznej, wiążące się z określonymi społecznymi praktykami, normami, funkcjami i oczekiwaniami. Płeć biologiczna natomiast dotyczy wyłącznie cech fizycznych i biologicznych. Współczesna teoria płci kulturowej wywodzi się z teorii feminizmu, dlatego też od tego zaczniemy.

Pod nazwą FEMINIZMU skrywa się wiele różnych sensów. Termin ten może oznaczać refleksję nad miejscem kobiet w społeczeństwie, kulturze i sztuce. Refleksja taka wpisuje się w dziedzinę studiów feministycznych, w obrębie których można wyróżnić feminizm w badaniach literaturoznawczych, feminizm w kulturoznawstwie czy w socjologii. W dyskursie potocznym terminu tego używa się jednak częściej na oznaczenie hasła emancypacji kobiet. W tym sensie feminizm jest postawą światopoglądową bądź elementem takiej postawy. Wedle tego ujęcia feministą był np. Platon, który w V księdze *Państwa* proponuje, aby zrównać kobiety z mężczyznami pod względem praw publicznych i uczestnictwa w służbie wojskowej; dzieci

wychowywane miały być wspólnie. Wychodząc od rozumienia feminizmu jako światopoglądu, używa się tego terminu w odniesieniu do ruchu politycznego, którego początki przypadają na wiek XIX.

11.1

DZIEJE FEMINIZMU

11.1.1

Pierwsza fala

Terminu „feminizm” jako pierwszy miał użyć Charles Fourier (1772–1837), twórca koncepcji socjalizmu utopijnego. W XIX w., wieku upadków monarchii i narodzin współczesnych demokracji w Europie i Ameryce Północnej, kobiety z początku pozbawione były praw politycznych. Ruch emancypacji politycznej kobiet wywołał pierwszą falę feminizmu. Przedstawicielki tego ruchu zwane były SUFRAŻYSTKAMI, gdyż zjednoczyła je walka o prawa wyborcze dla kobiet. Słowo *suffragium* oznaczało w klasycznej rzymskiej łacinie głos oddany podczas wyborów politycznych, sam akt głosowania oraz, metonimicznie, prawo wyborcze.

Sufrażystki działały początkowo w Wielkiej Brytanii i USA, skąd ruch ten rozprzestrzenił się na cały glob. Środowisko sufrażystek znane było ze zdecydowanych działań w rodzaju ulicznych manifestacji, przykuwania się łańcuchami i strajków głodowych. Aktywistki nierzadko były zatrzymywane przez policję i trafiały do więzień. Ich działania nie poszły jednak na marne. Od 1893 r. kobietom przysługiwały pełne prawa wyborcze w Nowej Zelandii, od 1917 – w Rosji, od 1918 – w Polsce, 1920 – w USA, 1928 – w Wielkiej Brytanii, od 1991 – w całej Szwajcarii, od 2015 w Arabii Saudyjskiej.

Ducha ruchu sufrażystek doskonale oddaje pisarstwo Virginii Woolf (1882–1941), a przede wszystkim obszerny esej zatytułowany *Własny pokój* (1929). Stanowi on odpowiedź na kwestię, dlaczego w historii europejskiej kultury tak wiele

wartościowych dzieł zostało stworzonych przez mężczyzn, a tak niewiele – przez kobiety. Pisarka wprowadza fikcyjną postać Judith Szekspir, siostry Wiliama, która nigdy nie została pisarką, bo nie umiała pisać. Nie posyłano jej do szkół, nie uzyskała wykształcenia, a tym samym nie miała szansy na rozwijanie swoich talentów. Woolf zauważa, że kobiece potrzeby ekspresji nie są spełnione, a głos kobiet jest niesłyszalny. Dlatego też każda kobieta powinna posiadać własny pokój i zapewnione źródło utrzymania, które pozwoliłyby jej na niezależność od mężczyzn oraz dałyby warunki do pracy twórczej. Sama Virginia Woolf nie mogła samodzielnie korzystać z biblioteki w Cambridge, gdyż jeszcze w latach 20. XX w. w Anglii kobieta mogła do biblioteki uniwersyteckiej zostać wpuszczona jedynie pod opieką mężczyzny.

Innym ważnym dziełem, zapowiadającym drugą falę feminizmu, jest *Druga płeć* (1949) Simone de Beauvoir (1908–1986). To z niego pochodzi aforyzm „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi”. Autorka stawia bowiem tezę, że życie w swej najgłębszej istocie pozbawione jest płci, która pojawia się dopiero na pewnym etapie rozwoju osobniczego. Ilustruje swe wywody szczegółowymi analizami z zakresu biologii i mikrobiologii. Wskazując na uniwersum ról, jakie w naturze mogą przyjąć na siebie samice i samce, usiłuje zdefiniować istotę różnicy między płciami. Filozofka zauważa, że różnice płciowe rosną wraz z postępowaniem do góry po drabinie bytów: mniejsze wśród mikroorganizmów, większe wśród owadów i drobnych zwierząt, jeszcze większe w przypadku ssaków. Wśród ludzi różnica ta jest największa ze wszystkich naczelnych, a kobieta przeżywa swe kobiece przeznaczenie w sposób najbardziej dramatyczny.

Zdaniem de Beauvoir psychoanaliza przedstawia nieadekwatny obraz kobiecej psychiki i seksualności. Oparta jest ona na modelach zbudowanych na potrzeby mężczyzn, a kobieta zostaje potraktowana w nich jako okaleczony mężczyzna. Filozofka opisuje historyczne losy przedstawicielek „drugiej płci” w świecie, który należy do mężczyzn. Sięga w tym celu

po terminologię filozofii egzystencjalnej. Opisuje niebezpieczeństwa i cierpienia, na jakie kobiety były i są narażone ze względu na macierzyństwo i inne uwarunkowania biologiczne.

Ze względu na biologię kobieta zawsze była Inna, a jej rola wobec mężczyzny – służebna. Wedle tradycyjnych przekazów w społeczeństwach pierwotnych mężczyźni polowali i walczyli, a kobiety zajmowały się przygotowywaniem pożywienia i innymi pracami domowymi. Relacje między mężczyzną i kobietą porównuje Simone de Beauvoir do heglowskiej dialektyki pana i niewolnika. Dominująca rola pana brała się stąd, że w swych działaniach narażał własne życie. Filozofka pokazuje na przykładach z różnych epok i krajów, w jaki sposób kobiety były zmuszane do uległości i służby, jak mężczyźni eksploatowali je ekonomicznie, utrzymując w finansowanej zależności poprzez wprowadzanie stosownych obyczajów i odpowiednich regulacji prawnych. Jednym z narzędzi zniewolenia kobiety jest małżeństwo, które uważane bywa za cel życia kobiety, co nie występuje na ogół w przypadku mężczyzn. Autorka wskazuje również drogę emancypacji, którą jest nade wszystko niezależność ekonomiczna. Kobieta staje bowiem przed alternatywą: zależność od mężczyzn albo praca, która zresztą często ma charakter wyzysku ze strony mężczyzny-kapitalisty. Jest to jednak konieczny element emancypacji, obok niezależności seksualnej. Kobieta powinna uświadomić sobie, że zupełnie tak samo jak mężczyzna ma pełne prawo do erotycznej samorealizacji i satysfakcji.

Wraz z polityczną i obyczajową rewolucją lat 60. napływa druga fala feminizmu. O ile dla sufrażystek podstawową motywacją było dążenie do uzyskania praw politycznych, o tyle kobiety z lat 60., biorące czynny udział w życiu politycznym, skupiły się na sferze obyczajowej. W sukurs przyszły im zjawiska z porządku technologicznego, takie jak wynalezienie pigułki

antykonceptyjnej. Również aborcja stała się kwestią dyskutowaną publicznie. Te fakty z zakresu nauk medycznych pociągały za sobą niebagatelne konsekwencje kulturowe. Jednym z odkryć drugiej fali feminizmu jest spostrzeżenie, że ciało kobiety staje się obszarem sprawowania władzy i prowadzenia polityki. Szersza niż do tej pory możliwość dobrowolnego wyboru macierzyństwa pozwoliła kobietom na przybliżenie się do ideału równouprawnienia.

Jeden z ważnych tekstów tego czasu to *Teoria polityki płciowej* (1970) Kate Millet (1934–2017). Tematem tej rozprawy jest męska dominacja, której elementy można odnaleźć w literaturze i kulturze współczesnej. Badaczka analizuje i interpretuje powieści takich pisarzy jak David Herbert Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer oraz Jean Genet z perspektywy seksualnej dominacji i podporządkowania. Kobiety przedstawiane są zwykle jako pokorne niewolnice mężczyzn, skwapliwie spełniające ich zachcianki. Potencja seksualna utożsamiana jest z siłą i władzą. Jedynie proza Geneta przełamuje seksualne mity naszych czasów, podając w wątpliwość i odrzucając społecznie przyjęty podział na męskie i żeńskie. Millet podkreśla, że aktywność seksualną należy rozpatrywać w kategoriach politycznych. Dominacja seksualna łączy się z dominacją polityczną i panującym patriarchalizmem. Najważniejsze instrumenty sprawowania władzy, takie jak nauka, technika, przemysł, uniwersytety, polityka czy policja, dzierżą w swych rękach mężczyźni.

Feminizm drugiej fali nabiera wymiaru akademickiego. Pod postacią KRYTYKI FEMINISTYCZNEJ staje się pożytecznym narzędziem metodologicznym w naukach o literaturze i o kulturze oraz zyskuje rangę teorii filozoficznej. Feministki poddają krytycznym badaniom kanoniczne dzieła sztuki i literatury, odkrywając mechanizmy opresji, w które owe dzieła się wpisują. Powielając stereotypy płciowe, przyczyniają się do ich utrwalenia w społecznej świadomości i uznania ich za stan naturalny. Jednym z utworów, które z tej perspektywy analizowano, było *Poskromienie złościcy* Williama Szekspira. Fabuła sztuki pokazuje

cały repertuar środków dyscyplinujących kobietę, których celem jest złamanie jej woli, „oswojenie”, zmuszenie do karności i posłuszeństwa. Sztuka ta stała się inspiracją dla wiersza Anny Świrszczyńskiej (1909–1984), opublikowanego w 1972 r.:

Renesansowy aktor
wywijając batem
goni po scenie dziewczynę,
która zbuntowała się
przeciw losowi dziewczyny.

Mężczyźni dwudziestego wieku
biją brawo.

11.1.3

Trzecia fala feminizmu

Lata 80. i 90. XX w. przyniosły trzecią falę feminizmu, która w jeszcze większym stopniu niż fala druga ma charakter akademicki. W szerokim nurcie badań feministycznych wyłaniają się pod-feminizmy rasowe, etniczne i seksualne reprezentujące mniejszości pozbawione do tej pory swego głosu i możliwości publicznej auto-ekspresji. Studia kobiece zostają zasilone metodologiczną aparaturą współczesnej krytyki dyskursu, dekonstrukcjonizmu, ekokrytyki, studiów postkolonialnych i innych dynamicznie się rozwijających teorii. Jako podstawowe narzędzia pojęciowego ujmowania badanych zjawisk upowszechniają się terminy „gender” oraz „queer”. Główne przedstawicielki feminizmu trzeciej fali to bell hooks* (1952–2021) oraz Judith Butler (ur. 1956).

Judith Butler zasłynęła jako twórczyni pojęcia performatywności płci, o czym niżej. bell hooks (1952–2021) reprezentuje czarny feminizm. Łączy ona w swych badaniach studia gender oraz teorię postkolonialną, która będzie przedmiotem jednego z następnych rozdziałów. bell hooks wskazuje, że problemy

* bell hooks pisała swoje imię i nazwisko od małych liter.

czarnych kobiet w istotny sposób różnią się od problemów białych kobiet, a nierówności dają się zaobserwować nie tylko między kobietami i mężczyznami, ale także między jednymi mężczyznami a innymi mężczyznami i między jednymi kobietami a innymi kobietami, a wyznaczone są przez różnice rasowe. W przypadku takich mniejszości jak czarne kobiety mówi się o INTERSEKCYJALNOŚCI bądź dyskryminacji wielokrotnej. Przecinają się tu dwie składowe dyskryminacji. Czarne kobiety są dyskryminowane, ponieważ są kobietami i ponieważ są czarne.

PODSTAWOWE TERMINY TEORII
PŁCI KULTUROWEJ

11.2

Geneza pojęcia gender

11.2.1

Już w roku 1935 Margaret Mead (1901–1978), amerykańska antropolożka, współpracowniczka Ruth Benedict, w rozprawie *Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych* polemizuje z potocznym przekonaniem, że istnieje wrodzony uległy i podporządkowany temperament kobiecy i dominujący, władczy charakter męski.

Margaret Mead dowodzi, że płciowe zróżnicowanie jest konstruktem społecznym, a dziewczynki i chłopcy są kształtowani przez społeczeństwo przy pomocy systemu kar i nagród. Celem tego kształtowania i warunkowania jest uzyskanie stosownej postawy i wdrożenie do posłusznego odgrywania przypisanej roli społecznej. Chłopcom łatwiej wybacza się agresję („Chłopcy zawsze będą chłopcami”), a u dziewczynek premiuje się uległość i podporządkowanie („grzeczna dziewczynka”). Jednostki, które nie dają się wtłoczyć w ten system, uznawane są za odmieńców i dewiantów. Linie podziału można by przeprowadzić w zupełnie inny, równie arbitralny sposób, pisze Margaret Mead, i uznać, że np. niebieskoocy powinni być delikatni i pełni empatii, a ciemnoocy – egoistyczni i agresywni.

Istnieją społeczności plemienne, gdzie prace domowe są wyłączną domeną męską, a zdobywanie żywności – kobiecą. Nawet jednak jeśli role płciowe różnią się pod względem podziału pracy czy ubioru, to nie zawsze łączy się z tym przypisywanie odmienności psychologicznych.

W angielszczyźnie występują dwa terminy na określenie płci: *sex* oraz *gender*. Ten pierwszy tłumaczy się na polski jako „płeć”, a ten ostatni pozostawia w oryginale ze względu na brak zadowalającego odpowiednika. „Gender” pierwotnie znaczyło tyle co rodzaj (gramatyczny), ale obecnie termin ten uległ generalizacji, a także przesunięciu semantycznemu. Oznacza on obecnie tyle co płeć kulturowa, psychiczna czy społeczna. Zatem angielskie *sex* to płeć biologiczna, zaś *gender* – płeć kulturowa. Określenie zostało wprowadzone do psychologii przez Roberta Stollera (1924–1991), który w książce *Sex and Gender* (1968) używał terminu *gender identity* i analizował przypadki, w których płeć kulturowa nie pokrywała się z płcią biologiczną.

11.2.2

Wrażliwość genderowa i gender mainstreaming

Z pojęciem gender łączy się kwestia WRAŻLIWOŚCI GENDEROWEJ. Jest to strategia, której celem jest wykrywanie jawnej lub niejawnej dyskryminacji w życiu codziennym, prywatnym i zawodowym ze względu na płeć biologiczną. Prace domowe i opieka nad dziećmi jeszcze do niedawna były niemal wyłącznie domeną kobiet, a mężczyzna gotujący posiłek lub opiekujący się dzieckiem mógł pojawić się co najwyżej na prawach filmowego gagu. Nawet jednak dziś istnieje wiele zawodów uważanych za typowo kobiece lub typowo męskie.

Wrażliwość genderowa dotyczy również języka: tzw. neutralne formy językowe mają zwykle formę męską, podobnie nazwy zawodów. Słowo „posłanka” weszło do użytku dopiero w latach 90. i było na początku traktowane jako językowy dziwolog. Mimo iż sporo ponad połowa studiujących w Polsce to

kobiety (i ich względna liczba corocznie wzrasta), to wśród kadry uniwersyteckiej mężczyźni nadal stanowią większość.

Praktycznym zastosowaniem zasady wrażliwości genderowej jest idea GENDER MAINSTREAMING, której celem jest odkrywanie dyskryminacji ze względu na płeć i walka z nią na płaszczyźnie politycznej, społecznej, naukowej, językowej oraz filozoficznej.

Esencjalizm biologiczny i konstrukcjonizm społeczny

11.2.3

Można przeciwstawić dwa poglądy na naturę płci. Z jednej strony byłby to ESENCJALIZM NATURALISTYCZNY uznający płeć za element uwarunkowany biologicznie i należący do istoty człowieka jako takiego, z drugiej zaś KONSTRUKCJONIZM SPOŁECZNY, który widzi we płci twór kulturowo-społeczny, odmiennie w różnych kulturach się realizujący.

Do nurtu konstrukcjonistycznego należałaby przywoływana powyżej rozprawa Margaret Mead. Za jedną z najważniejszych współczesnych przedstawicielek konstrukcjonizmu społecznego w zakresie studiów gender można uznać Judith Butler (ur. 1956). W swej książce pt. *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości* (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990) amerykańska badaczka dowodzi twierdzenia, że płeć jest PERFORMATYWNA. Wymienia ona dwa aspekty performatywności. Po pierwsze, performatywność płci oznacza, że płeć powstaje wskutek oczekiwania na płeć i jest konstruktem powstałym na bazie naszych nadziei i pragnień, niczym w kafkowskiej przypowieści *Przed prawem*, gdzie oczekiwanie przed wejściem do prawa prowadziło do wytworzenia prawa. Po drugie, performatywność stanowi powtarzający się rytuał, ciągle podtrzymywany performance, który można porównać do pojęcia habitusu wedle Pierre'a Bourdieu, czyli dyspozycji jednostkowych nabytych w społecznym procesie akulturacji. Jak pamiętamy z rozdziału o semiotyce, John L. Austin wyróżniał konstatacje i performatywy: konstatacje to zdania oznajmujące,

które informują o zdarzeniach i stanach rzeczy, performatywy zaś nie przekazują informacji, ale zmieniają rzeczywistość, sprawiają, że zachodzą pewne wydarzenia i stany rzeczy. Dzieje się tak podczas składania obietnic, wydawania poleceń czy nadawania imienia. Podobnie według Butler płęć jest performatywna, gdyż akt określenia dziecka mianem dziewczynki lub chłopca prowadzi do nadania owej osobie pewnej funkcji społecznej. Akt przypisania płci nie ma charakteru odkrycia faktu, ale stworzenia nowego stanu rzeczy i nadania mu nazwy. Płęć kulturowa nie jest ufundowana na płci biologicznej, ale wywarzana w działaniu przy pomocy szeregu praktyk i rekwizytów, konstruowana za pomocą narzucanego dyskursu.

Judith Butler kieruje ostrze swojej krytyki przeciwko feminizmowi francuskiemu, reprezentowanemu przede wszystkim w osobach Simone de Beauvoir i Luce Irigaray, które można uznać za reprezentantki esencjalizmu w kwestii płci. Wychożą one z założenia, że istnieje gotowa kobieca tożsamość, wyposażona w specyficzne cechy i uwarunkowania. Simone de Beauvoir pisze o kobiecości jako tajemnicy nieprzenikalnej dla mężczyzn. Ponadto kobieta stanowi negatyw męczyzny i zostaje zdefiniowana jako brak mękości, która jest stanem domyślnym. Zdaniem Luce Irigaray kobiety są zasadniczo nieprzedstawialne, ponieważ dyskurs jest maskulinistyczny ze swej istoty. Płęć żeńska jest wieloraka i nie da się reprezentować w języku opartym na jednoznaczności. Tymczasem dla Butler nie istnieje żadna esencja kobiecości ani mękości. Dowodzi tej tezy na przykładach *drag*, czyli osób, które wskutek swego sposobu bycia i ubierania się podają w wątpliwość binarną opozycję kobiecości i mękości. Kulturowa płęć *drag* nie ma nic wspólnego z płcią biologiczną.

Butler przeprowadza analizę genealogiczną pojęcia płci, nawiązując do Nietzschego i Foucaulta. Analiza genealogiczna nie dąży do poznania historycznych źródeł, ale próbuje określić polityczne i ideologiczne interesy, którą wiążą się z wprowadzeniem kategorii płci i tożsamości opartej na płci biologicznej.

Nasza kultura opiera się zdaniem Butler na fallogocentryzmie i obowiązkowej heteroseksualności, które wpisują się w dyskurs władzy i stanowią narzędzia jej sprawowania. Prowadzi to do powstania MATRYCY HETEROSEKSUALNEJ, definiującej tożsamość osoby na podstawie płci biologicznej widzianej z perspektywy orientacji seksualnej. Matryca heteroseksualna narzucana jest przez fallogocentryczną i HETEROSEKSISTOWSKĄ władzę.

DZIAŁANIA SUBWERSYWNE polegają na wyłamaniu się spod jarzma obowiązkowego wzorca heteroseksualności i podaniu w wątpliwość narzucanych przez społeczeństwo norm. Podważanie poszczególnych elementów płci kulturowej pozwala na destabilizację panujących wyobrażeń płci i poszerzenie repertuaru tożsamości płciowej, z jakimi można się zidentyfikować. Celem subwersji jest obalenie *status quo* i wprowadzenie nowego ładu, w którym uwzględnione będą wszelkie możliwe kombinacje orientacji seksualnych, płci i tożsamości wybieranych wedle woli i nienarzucanych przez władzę.

Rozważania w podobnym, konstrukcjonistycznym duchu snuje Élisabeth Badinter (ur. 1944) w monografii *Historia miłości macierzyńskiej* (*L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel, XVII^e – XX^e siècle*, 1980). Pokazuje tam, jak w dziejach kultury śródziemnomorskiej kształtowała się społeczna rola matki zdefiniowana przez pryzmat rzekomo naturalnego i wrodzonego uczucia miłości macierzyńskiej. Przedstawia szereg przykładów wziętych ze społecznej historii Europy, które przeczą popularnej opinii głoszącej, iż miłość macierzyńska jest uwarunkowana biologicznie, że jest „naturalna”. Jeszcze w wieku XIX w bogatych rodzinach oddawano dzieci na wychowanie do wiejskich matek. Samodzielnie zajmowały się własnymi dziećmi wyłącznie kobiety w sferach najniższych. Sytuacja ulegała zmianie od wieku XVIII. Za prekursora współczesnej idei macierzyństwa uważa autorka Jeana-Jacques'a Rousseau, który skądinąd pięcioro własnych dzieci oddał do sierocińca.

Zgoła przeciwstawne, mocno esencjalizujące podejście do kwestii płci reprezentują autorzy niegdysiejszego bestselleru

Płeć mózgu (1989), Anne Moir i David Jessel. Dowodzą oni, że anatomiczne różnice w budowie mózgu mają swoje reperkusje w postaci odmienności w uzdolnieniach i predyspozycjach psychicznych. Zauważają np., że mężczyźni lepiej sobie radzą z czytaniem map i z naukami ścisłymi, natomiast kobiety przewyższają mężczyzn pod względem kompetencji językowych.

Płeć mózgu została ostro skrytykowana przez środowiska feministyczne jako pozbawiona naukowej wartości zbieranina stereotypów, popartych stronniczymi, wybiórczymi badaniami. Niemniej jednak, jak już wspominałem, również w obrębie feminizmu można wskazać nurt esencjalistyczny. Jego reprezentantki uznają istnienie pewnych właściwości kobiecych cech i zjawisk. Jednym z nich jest PISARSTWO KOBIECE (*écriture féminine*). Nazwa ta służy do określenia z jednej strony specyficznie kobiecych praktyk tekstowych, kontestujących opresyjny fallogocentryzm, z drugiej zaś odsyła do tak nazwanego nurtu krytyki feministycznej. Jego główne przedstawicielki to Hélène Cixous (ur. 1937), Luce Irigaray (ur. 1930) oraz Julia Kristeva (ur. 1941), o której była mowa przy okazji omawiania intertekstualności. *Écriture féminine* wprowadza dyskurs emocjonalny, cielesny, stara się ujawnić nieświadome uwarunkowania procesu pisania, odsłonić to, co zwykle zakryte i tłumione, posługuje się stylem metaforycznym, nieciągłym, eliptycznym, ucieka od abstrakcji, dąży do zmysłowego konkretności, odwołuje się do kategorii psychoanalitycznych.

Angielski termin *queer* oznaczał pierwotnie tyle co dziwny, odmienny i był używany jako slangowe określenie osoby homoseksualnej. Określenie owo nacechowane było negatywnie, a więc na język polski można by przełożyć je jako „odmieniec” lub „pedał”. Przedstawiciele teorii queer używają jednak tego terminu tak, jak gdyby był owego negatywnego nacechowania

pozbawiony i w sposób aksjologicznie neutralny oznaczał mężczyznę o orientacji homoseksualnej. Z czasem termin „queer” – jako symbol emancypacji osób homoseksualnych obojga płci – nabrał nacechowania pozytywnego. W ten sposób wygrana została jedna z potyczek na obszarze języka, a jedno z narzędzi opresji zostało pozbawione ofensywnej mocy. Jest to przykład zastosowania strategii subwersji, która polega na tym, aby posługiwać się językiem narzuconym w sposób przewrotny, subwersywnie, wbrew intencji tych, którzy język dyskursu narzucają. Wskutek tego dokonuje się re-funkcjonalizacja języka, zawarte w nim mechanizmy przemocy symbolicznej zostają zde-montowane. Terminy dotychczas opresyjne stają się użytecznymi, neutralnymi światopoglądowo narzędziami komunikacji.

Badania queer trzeba odróżnić od *gay and lesbian studies*. Te ostatnie zakładają określone modele płciowości i seksualności, które nawet jeśli nie mieszczą się w dominującym modelu heteroseksualnym, to jednak są jednoznacznie spolaryzowane i nie dopuszczają odcieni pośrednich. Tymczasem teoria queer za punkt wyjścia przyjmuje odmienność i różnicę, a płeć uważa za jednostkowy i niepowtarzalny korelat czynników psychofizycznych, wyznaczany jako punkt ciągłego spektrum. Coraz częściej można również spotkać się z nazwą LGBT, który to akronim oznacza tyle co *Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender* i stanowi rozszerzenie formuły proponowanej przez studia gejowsko-lesbijskie. Używany jest jednak nie tylko w odniesieniu do działań o charakterze badawczym, ale również społecznym, politycznym czy artystycznym. Czasem pojawia się wariant rozwinięty: LGBTQ (z dodatkiem *Queer*).

Michel Foucault: wiedza-władza i biowładza

11.3.1

Za jednego z prekursorów teorii queer uważa się Michela Foucaulta (1926–1984). Foucault przywołuje pojęcie WIEDZY-WŁADZY (*savoir-pouvoir*): istota sprawowania władzy opiera się

nie na przemocy fizycznej, ale na wiedzy. Władzę ma ten, który widzi i wie, ale którego nie widać i o którym nic nie wiadomo, jak w omawianym wyżej modelu panoptikonu. Chodzi nie tylko o posiadanie informacji na czyjś temat, ale przede wszystkim o zarządzanie siatką pojęciową, na której opiera się publiczny dyskurs. Foucault opowiada się za społecznym konstruktywizmem. Twierdzi, że używany przez nas język nie tyle odzwierciedla naszą wiedzę o świecie, ile stosunki władzy, w które jesteśmy włączeni poprzez relacje symboliczne.

W swej *Historii seksualności* francuski filozof wprowadza koncepcję BIAŁOWŁADZY (*biopouvoir*). Ciało stanowi jedno z podstawowych narzędzi sprawowania kontroli przez władzę. To właśnie przez regulowanie kwestii związanych z pożywieniem, opieką zdrowotną czy seksualnością systemy polityczne administrują społeczeństwem. Ciało staje się areną, na której toczy się walka polityczna między podmiotami władzy. Foucault polemizuje z hipotezą represji głoszącą, że dyskurs o sprawach płci jest poddawany tłumieniu i represji. Badacz twierdzi, że jest wręcz przeciwnie, że instytucje polityczne, społeczne i religijne stosują techniki wymuszające wprowadzanie seksualności na forum dysputy publicznej, wskutek czego staje się ona ważnym narzędziem biowładzy.

Teoretycy z nurtu queer podchwytyją te spostrzeżenia Foucaulta i zwracają uwagę, że nie istnieje język, w którym można mówić o kwestiach związanych z seksualnością niemieszczącą się w sferze HETERONORMATYWNOŚCI. Jedyne język, który funkcjonuje, jest narzucony przez aparat wiedzy-władzy, jest językiem obcym i nie pozwala na wyrażanie przekonań, których owa władza nie akceptuje. Przestrzeń symboliczna stworzona przez dyskurs wiedzy-władzy nabiera cech autonomicznej rzeczywistości, choć jej status jest czysto językowy i semantyczny.

Judith Butler wyjaśnia na modelu HETEROMATRIKSU, w jaki sposób związane są ze sobą w potocznym dyskursie płęć biologiczna, płęć kulturowa i pożądanie seksualne. Heteroseksualna

matryca to konstrukcja, której podstawą jest płeć biologiczna determinująca płeć kulturową. Na owej płci kulturowej z kolei nadbudowane jest pożądanie seksualne o charakterze heteroseksualnym. Osoby homoseksualne nie mieszczą się w owej matrycy, a więc pozbawiane są tożsamości jako kobiety lub mężczyźni, którzy definiowani są przez swoją heteroseksualną orientację. Podmiot nie jest postrzegany jako osoba, ale jako nosiciel cech płciowych: mężczyzna lub kobieta. Żadne stopnie pośrednie nie są dozwolone, podział ma charakter antyteyczny i zero-jedynkowy.

Queer a literatura

11.3.2

Badania kanonu sztuki z punktu widzenia teorii queer można by zacząć od platońskiego arcydialogu, *Uczty*, sławiącej męską miłość homoseksualną, albo od twórczości Safony z Lesbos, opiewającej miłość lesbijską. Europejskie średniowiecze, a zwłaszcza bliższe nam czasy nowożytne stanowiły pod tym względem okres znacznie bardziej opresyjny, choć większość miłosnych sonetów Szekspira ma za adresata osobę płci męskiej. Oscar Wilde (1854–1900) został za homoseksualizm wtrącony do więzienia. Jeszcze pod II wojnie lęk przed takim losem pchnął do samobójstwa Alana Turinga (1912–1954), jednego z najwybitniejszych matematyków XX w., pioniera informatyki i twórcę koncepcji współczesnego komputera cyfrowego zwanego maszyną Turinga.

Za prekursora badań queer oraz gender na polskim obszarze językowym można uznać Germana Ritza (ur. 1951), szwajcarskiego slawistę pracującego na uniwersytecie w Zurychu. Analizował on z punktu widzenia teorii queer twórczość takich pisarzy jak Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) czy Jerzy Andrzejewski (1909–1983). Iwaszkiewicz używał literackiego kostiumu (np. zmieniając płeć bohaterów) i swego rodzaju mowy ezopowej (używając eufemizmów czy metonimii) do pisania o kwestiach,

które nie mieściły się w ramach ówczesnych literackich konwencji oraz społecznego dyskursu. Andrzejewski, równie jak Iwaszkiewicz odległy w swym osobistym i artystycznym życiu od figury artysty przekłętego i życia artystycznej cyganerii, był w swych dziełach, zwłaszcza późniejszych, znacznie bardziej otwarty w kwestiach płciowości nieheteronormatywnej. W powieści *Teraz na ciebie zagłąda* opisuje dzieje miłości Abła i Kaina, tworząc nietypowy, gejowski romans w sztafażu starotestamentowym.

- Élisabeth Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998.
Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.
bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.
Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak i in., Warszawa 1995.
Margaret Mead, *Płęć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1986.

12

Krytyka postkolonialna

Aby zrozumieć założenia i cele krytyki postkolonialnej, warto rzucić okiem na dzieje antropologii kulturowej. Nauka ta, której początków możemy dopatrywać się w wieku XIX, stawia sobie za cel poznanie ludzkiej kultury jako takiej. Na co dzień posługujemy się dość wąską definicją kultury – jako cennego przez nas dziedzictwa wypracowanego przez pokolenia naszych przodków. Potocznie kultura to tyle co dobre maniery, opera, teatr, balet, literatura, kino autorskie, ale raczej nie muzyka popularna, filmy klasy B, kryminały, horrory czy teleturynie. Takie ekskluzywne rozumienie kultury, zdaniem Norberta Eliasa (1897–1990), autora dzieła *O procesie cywilizacji* (1939), jest typowe dla języka niemieckiego. *Die Kultur* to coś, co po polsku nazwalibyśmy kulturą wysoką. Tymczasem antropologię interesuje kultura jako całość, we wszelkich jej przejawach, nie tylko artystycznych, ale przede wszystkim codziennych: system pokrewieństwa, sposoby zdobywania żywności, uprawiania pola, praktyki posługiwania się ciałem, zdobienia ciała, obrzędy, rytuały – praktycznie wszystko, co składa się na nasze życie.

Antropologia kulturowa w swoich zainteresowaniach nie ogranicza się do kultur europejskich. Owszem, na początku

przedmiotem badania były przede wszystkim kultury plemienne z Ameryki Północnej i z Oceanii. Badanie odmiennej kultury wymaga wyjścia z kulturowej sfery komfortu, opuszczenia ciepłych domowych pieleszy i udania się na wędrowną, może nawet zamieszkania w cudzym domu. Metaforycznie, czyli poprzez zaakceptowanie przejawów kultury spoza własnego kręgu rodzimego, uznanie ich za kulturę równie ważną i wartościową jak nasza własna. I całkiem dosłownie, poprzez podróż, aby badania swe oprzeć na bezpośredniej obserwacji i uczestnictwie. Jest to zadanie niełatwe, co obrazują dzieje antropologii kulturowej i etnografii.

Za pionierów badań nad kulturą można uznać Lewisa Morgana (1818–1881), amerykańskiego historyka i znawcę kultury Irokezów, i Edwarda Tylora (1832–1917), angielskiego archeologa. Tylor zasłynął rozprawą pt. *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów* (1871). Przedstawia on tam swoją koncepcję rozwoju ludzkości od pierwotnego stanu dzikości, poprzez etap barbarzyństwa, aż do życia cywilizowanego. Rozwój kulturowy ilustruje Tylor funkcjonowaniem kulturowych przeżytków i zabobonów na prawach reliktu. Niegdyś uzasadniane światopoglądem magicznym, dziś nie mają prawa bytu, co świadczyć ma o postępie ludzkości.

Podobne podejście reprezentuje Lewis Morgan, autor dzieła pt. *Spółeczeństwo pierwotne, czyli badanie kolei ludzkiego postępu od dzikości przez barbarzyństwo do cywilizacji* (1877). Zgodnie z tytułem przedstawia dzieje ludzkości jako ewolucję od prymitywnego „stanu dzikości” do cywilizacji wraz z jej rozwiniętymi instytucjami społecznymi. Z tej perspektywy kultury plemienne napotykanne w trakcie europejskiej ekspansji i migracji do Ameryki, Oceanii, Azji i Afryki stanowiłyby kultury reliktowe, które z jakichś powodów zatrzymały się w rozwoju. Zdaniem Morgana i Tylora rozwój kultury powinien mieć taką samą, uniwersalną postać na wszystkich kontynentach.

Tak rozumiany EWOLUCJONIZM KULTUROWY został odrzucony jako paradygmat antropologii kulturowej i etnologii

przez kolejne pokolenie badaczy, w osobie przede wszystkim Franza Boasa (1858–1942). W rozprawie pt. *Umysł człowieka pierwotnego* (1911) Boas przeciwstawia się popularnemu wówczas rasizmowi naukowemu. Dowodzi, że cechy psychologiczne nie są skorelowane z cechami fizycznymi i pochodzeniem geograficznym oraz że ludzie nie różnią się zasadniczo pod względem uzdolnień i predyspozycji w zależności od przynależności etnicznej. Nie istnieje również jedna, wzorcowa ścieżka rozwoju cywilizacyjnego. Istnieją natomiast różne formy życia społecznego, które współistnieją: wiejskie społeczeństwo tradycyjne, mieszczańskie społeczeństwo przemysłowe i współczesne, informacyjne społeczeństwo postindustrialne.

Franza Boasa uznaje się za patrona RELATYWIZMU KULTUROWEGO, choć on sam nie używał tego określenia. Uważał jednak, że pojęcia, idee i wartości są relewantne jedynie w obrębie kultury, w której powstały i nie można oczekiwać, że zostaną uznane przez inne kultury. Wszelkie uroszczenia do uniwersalizmu kultury europejskiej należy uznać za bezpodstawne. Wartości obowiązujące w Europie mają charakter lokalny i historyczny, podobnie jak wartości każdej innej kultury. Nie istnieje kultura uprzywilejowana, która mogłaby stanowić powszechny wzorzec kulturowy.

Teza ta, choć nieskomplikowana do wyłożenia, niełatwa jest do zastosowania w praktyce. Trudnym bowiem zadaniem jest wzięcie w nawias własnego światopoglądu i spojrzenia na świat oczami innych ludzi, z perspektywy nowej, nieznanej, być może trudnej do przyjęcia i szokującej. Wymaga to nie tylko samozaparcia, ale i ciężkiej pracy myślowej, wczuwania się i wmyślenia w nową formę życia. Zdolność taką Andrzej Mencwel (ur. 1940) nazywa WYOBRAŹNIĄ ANTROPOLOGICZNĄ. Nawiązuje on do rozważań Jeana-Jacques'a Rousseau, który w słynnym przypisie do *Rozprawy o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi* (1755) stwierdza, że choć od XVI w. Europejczycy masowo przemierzają i zasiedlają inne kontynenty, to jednak ich filozofia nie podróżuje i poza Europę nosa nie wyściubia.

Poznanie świata i ludzi zostaje sprowadzone do odkrywania jedynie tego, co się już zna, do apoteozy swej własnej kultury, zgodnie z maksymą, że lubimy to, co znamy. W swych relacjach podróżnicy potrafią dostrzec jedynie to, czego oczekiwali, lub to, co widzieli już przedtem. Antropologia zaś jest filozofią, która wybrała się w podróż. Aby odkryć Innego, trzeba najpierw zakwestionować samego siebie i przyjąć za własne słowa Arthura Rimbauda „Ja to ktoś inny” (*Je est un autre*). Dopiero wówczas, gdy podamy w wątpliwość siebie samego i podstawy swej własnej kultury, jesteśmy gotowi udać się w podróż, aby poznawać inne kultury.

Termin „POSTKOLONIALIZM” może sugerować, że odnosi się on do epoki, która nastąpiła po epoce kolonialnej. Dlatego też mówi się czasem o KRYTYCE POSTKOLONIALNEJ lub krytycznej TEORII POSTKOLONIALNEJ. Postkolonializm tak rozumiany jest TEORIĄ KRYTYCZNĄ w sensie bliskim temu, jak to określenie było używane przez reprezentantów szkoły frankfurckiej, takich jak Max Horkheimer (1895–1973), Theodor Adorno (1903–1969) czy Herbert Marcuse (1898–1979). Zgodnie z doktryną marksizmu uważali oni, że nauka stanowi element społecznego procesu produkcji wiedzy. Nie służy bynajmniej bezinteresownemu poznaniu, ale utrzymaniu istniejących stosunków władzy i własności.

Podstawową parą pojęć, na której rozpięta jest siatka terminologiczna krytyki postkolonialnej, jest: IMPERIUM i KOLONIA. Imperium to centrum władzy kolonialnej, które wskutek typowej dla imperiów ekspansji podbija militarnie, gospodarczo i kulturowo tereny znajdujące się z dala od imperium, przekształcając je w swoje kolonie. Przemoc imperialna nie musi być przemocą fizyczną, może mieć postać podstępów, kłamstwa i naciągania. Tak było w przypadku marynarzy Kolumba, którzy

wymieniali szklane świecidełka za złoto, czy Henry'ego Stanleya, który namawiał niepiśmiennych władców afrykańskich do podpisywania umów o podporządkowaniu się królowi Belgii Leopoldowi II.

KOLONIZATOR działa drogą przemocy ekonomicznej i przemysłowej – poprzez samowolne budowanie kolei, rabowanie surowców naturalnych – jak też kulturowej i ideowej – poprzez budowanie szkół, świątyń, biurokracji. Piękne hasła o niesieniu kaganka cywilizacji legitymizują niszczenie lokalnych kultur i języków, poprzez narzucanie europejskich języków i wzorów kultury. Europejskie inwestycje nastawione na szybki zysk za wszelką cenę doprowadziły do zniszczenia środowiska naturalnego, z którym przedstawiciele kultur plemiennych żyli w symbiozie przez tysiąclecia. Budowa szpitali przez Europejczyków w Afryce zaburzyła równowagę demograficzną afrykańskiego społeczeństwa, co może doprowadzić do przeludnienia tego kontynentu.

KOLONIZOWANI z początku nie opierają się, kuszeni nieznanymi im artefaktami i wynalazkami. Ich ewentualny opór zostaje szybko zduszony poprzez miażdżącą przewagę technologiczną i militarną Europy. Również w ostatniej fazie kolonizacji, po uzyskaniu autonomii politycznej, skolonizowany nadal odczuwa przewagę imperium i jego magnetyczne przyciąganie. Samokolonizacja oferuje najprostszą drogę awansu społecznego. Skolonizowany stara się na zasadzie mimikry upodobnić się do kolonizatora pod względem mowy, wyglądu, pragnień i preferencji. W ten sposób HEGEMONIA KULTUROWA imperium zyskuje swoje potwierdzenie i legitymizację.

Jacques Derrida ujawnia i krytykuje ETNOCENTRYZM europejskiej filozofii, dokładniej mówiąc: jej EUROPOCENTRYZM. Jednocześnie stawia postulat wyprowadzenia filozofii poza owo CENTRUM, rzucając hasło, że centrum nie jest już centrum. Demaskuje w ten sposób filozoficzne uroszczenia metafizyki obecności, która opiera swą refleksję na jednej zasadzie, początku czy celu. Dekonstruuje zastany dyskurs filozoficzny,

Derrida zgodnie z postulatem Rousseau zmusza filozofię do tego, aby udała się w podróż. Aby opuściła miasto, kulturowe centrum, i poznała smak i światopogląd PERYFERIÓW. Aby zrozumiała, że jej uniwersalistyczne roszczenia to skutek jej ograniczonych horyzontów, braku obycia w świecie i zwykłej niewiedzy. Dyskurs postkolonialny opiera się na dialektycznej opozycji między centrum i peryferiami, zwanymi również niekiedy MARGINESEM. Zwykle wskazuje się, że peryferia i zamieszkujący je skolonizowani, podporządkowani, inni, poddani są OPRESJI SPOŁECZNEJ, WYKLUCZENIU, MARGINALIZACJI. Niekiedy jednak dostrzega się emancypacyjny potencjał peryferii i marginesu, które pozwalają na większą swobodę twórczą i ideową aniżeli konserwatywne centrum, uwikłane w walkę o władzę.

Strategie legitymizacji i utrwalania hegemonicznego panowania imperium nad koloniami są rozmaite. Jedną jest historiografia, pisana na ogół z punktu widzenia imperium. Prezentuje ona zbrojną ekspansję jako „odkrycia geograficzne”, „krzewienie wiary i cywilizacji”, „niesienie kagańca oświaty”. Jednym z podstawowych pretekstów do okupacji Ameryki, Australii, Oceanii czy Afryki był ich „brak historii”. Oznaczać to miało brak pisanej tradycji historiograficznej i wskutek tego rzekomą cywilizacyjną niższość.

Innym narzędziem sprawowania hegemonicznej władzy kolonialnej jest POLITYKA JĘZYKOWA. Zakaz używania danych języków i nakaz używania innych nie mają na ogół form otwartego przymusu. Język imperium, jak angielski, francuski, portugalski, rosyjski, chiński czy hiszpański, jest uważany za bardziej prestiżowy niż język lokalny, gdyż stanowi dystynkcję wyróżniającą kastę urzędników kolonialnych. Podobną funkcję pełni NORMA JĘZYKOWA, za którą zwykle uważany jest język centrum, a więc stolicy kraju. Wszelkie cechy dialektalne uznawane są z tej perspektywy za odstępstwa od normy i BŁĘDY JĘZYKOWE. Prowadzi to do uniformizacji języka. Polska jest jednym z najbardziej zuniformizowanych językowo krajów Europy.

Stereotyp ze swej istoty jest tezą samopotwierdzającą się i logicznie niewywracalną. Nie ma charakteru wiedzy w sensie Poppera, nie sposób go sfalsyfikować, czyli zaprojektować eksperymentu, który mógłby go obalić. Zgodnie z teorią dysonansu poznawczego Leona Festingera (1919–1989) dostrzegamy jedynie fakty, które potwierdzają nasze przekonania. To, że w Londynie zawsze pada deszcz, przychodzi nam do głowy, gdy jesteśmy w Londynie i gdy pada deszcz. Podczas słonecznej pogody panującej w stolicy Anglii stereotyp o deszczowym Londynie pozostaje ukryty głęboko w czeluściach podświadomości i znajduje poza zasięgiem refleksji krytycznej.

STEREOTYPY ETNICZNE to również element dyskursu hegemonicznego. Pozornie konstatują fakty i pełnią funkcję informacyjną, faktycznie są performatywami, których celem jest STYGMATYZACJA skolonizowanych prowadząca do ich DYSKRYMINACJI. Dyskryminacja i stygmatyzacja dokonują się w znacznej mierze w sposób symboliczny, np. przez używanie stygmatyzujących określeń, takich jak „Murzyn”, „Cygan”, „Indianin”, „Eskimos” i inne.

Krytyka postkolonialna ma charakter nie tylko teoretyczny. Podobnie jak teoria gender mainstreaming pełnić ma ona funkcje praktycznej EMANCYPACJI skolonizowanych poprzez krytykę kultury i ujawniania jej kolonialnych przesłańek. Zilustrują to przykłady postkolonialnej rewizji kanonu literackiego.

POSTKOLONIALNE REWIZJE KANONU

12.2

Jednym z utworów najczęściej przywoływanych w kontekście postkolonialnych rewizji kanonu jest *Burza* (1611) Williama Szekspira. Prospero, książę i czarnoksiężnik, wraz ze swoją córką, Mirandą, zostają wygnani z własnego księstwa i wskutek morskiej burzy przybijają do brzegów nieznanej wyspy. Okazuje się, że nie jest ona bezludna. Jej mieszkańcem jest Kaliban, z którego Prospero czyni swego niewolnika. Kaliban usiłuje zgwałcić

córkę Prospera, Mirandę, za co zostaje ukarany. Postać Kalibana to wiązka negatywnych stereotypów dotyczących przedstawicieli kultur pozaeuropejskich. Samo jego imię to anagram słowa „kanibal”. Prospero uczy go mówić po angielsku. Mowa ta jednak służy głównie do rozkazywania mu i obrzucania go wyzwiskami, w czym Kaliban nie pozostaje dłużny. Choć Prospero uczy Kalibana języka angielskiego, sam nie jest zainteresowany tym, aby nauczyć się języka Kalibana. Przy pomocy czarów Prospero podporządkowuje sobie Ariela, lokalnego ducha, i sprawuje władzę nad całą wyspą. Dramat *Burza* opisuje proces kolonizacji z perspektywy kolonizatora. Kolonizator rzekomo wprowadza ład i porządek do zastanego świata chaosu, przemocy i zła, wskutek czego w sposób słuszny i sprawiedliwy przypada mu w udziale władza nad tym światem.

Bestsellerowa powieść Daniela Defoe pt. *Robinson Crusoe* (1719) to sfabularyzowany podręcznik kolonizatora. Z drobiazgową dbałością o szczegóły narrator opowiada, w jaki sposób metodycznie i systematycznie zasiedlać „bezludną” wyspę, wykorzystywać jej bogactwa naturalne i radzić sobie z ewentualnie napotykanymi tubylcami, poprzez „cywilizowanie” ich, naukę angielskiego i nawrócenie na chrześcijaństwo.

Fabuła *Jądra ciemności* (1899) Josepha Conrada została zainspirowana belgijskim ludobójstwem i rzezią w Kongo. Opis Afryki i Afrykańczyków przez narratora powieści częściowo powielił negatywne stereotypy, choć można wskazać również w niej elementy krytyki systemu kolonialnego.

Za manifest kolonializmu i próbę jego legitymizacji można uznać wiersz Rudyarda Kiplinga pt. *Brzemień białego człowieka* (1899). Pokazuje on kolonializm jako „morderczą” walkę o pokój, jako „służbę” na rzecz „trwożnych i dzikich plemion”, które nie są w stanie same zadbać o siebie i samodzielnie przetrwać.

Podobnie powieść Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy* (1911) zdaje się być niemal w całości zbudowana ze stereotypowych wyobrażeń o Afryce jako „pustym” kontynencie, czekającym, aż Europa przejmie go we władanie. Afrykańczycy

przedstawieni są jako osoby nieodpowiedzialne i okrutne. Nie potrafią nad sobą zapanować, są niesamodzielni i ulegli wobec rozkazów Europejczyków. Arabowie są przedstawiani bez wyjątku jako złoczyńcy i „czarne charaktery”. Utwór ten jest świadectwem tego, jak głębokim przemianom uległa kultura europejska ostatnich dekad. Kontrowersje, jakie wzbudza, oznaczają, że wiele pozostało jeszcze do zrobienia w kwestii walki z rasizmem.

WYBRANI PRZEDSTAWICIELE

12.3

Aimé Césaire

12.3.1

Za manifest postkolonializmu można uznać opublikowaną przez Aimé Césaire’a (1913–2008) *Rozprawę o kolonializmie* (1950). Poeta i polityk z Martyniki demaskuje europejską hipokryzję polegającą na tym, że deklarując chwalebne motywy, takie jak chęć niesienia cywilizacji, religii, wiedzy czy demokracji, kolonizatorzy w istocie poddają kraj kolonizowany brutalnej eksploatacji ekonomicznej. Zamiast europejskiej cywilizacji, do której i tak kolonizowani nie są dopuszczani, Europejczycy przynoszą zniszczenie i zgubę dla rdzennych cywilizacji amerykańskich, hinduskich czy afrykańskich.

Aimé Césaire zaproponował termin „MURZYŃSKOŚĆ” (*négritude*) na oznaczenie ruchu literacko-ideowego, będącego reakcją na francuską politykę kolonialną. Murzyńskość oznacza tu całokształt rdzennie afrykańskich wartości kulturowych w odróżnieniu od wartości narzuconych przez kolonizatora. Césaire używa tutaj terminu nacechowanego pejoratywnie w sposób neutralny. Stanowi to przykład strategii subwersji, czyli przewrotnego użycia języka oprawcy przez ofiarę, mającego na celu neutralizację jego siły ofensywnej i stygmatyzującej. Strategia ta stosowana bywa również przez przedstawicielki studiów gender i queer.

Frantz Fanon (1925–1961) również pochodził z Martyniki, gdzie zresztą zetknął się z Aimé Césaire’em. Wykształcenie medyczne zdobył we Francji. Mimo że zmarł w młodym wieku na białaczkę, zdążył stworzyć podstawy teorii postkolonialnej. Swe analizy procesu kolonizacji wyłożył w książkach *Czarna skóra, białe maski* (1952) oraz *Wyklęty lud ziemi* (1961). Pierwsza z nich przynosi antropologiczną analizę dialektyki czerni i bieli w kontekście barwy ludzkiej skóry i sposobów, w jaki czarni postrzegają siebie samych wskutek procesu kolonizacji. Są zmuszeni do zakładania „białej maski”, aby być postrzegani jako ludzie równi białym. W *Wyklętym ludzie ziemi* Fanon poddaje z kolei szczegółowej analizie zjawisko kolonizacji oraz relacji między kolonizatorem i skolonizowanym. Przedstawia manichejską, dualną strukturę świata skolonizowanego, w którym linię graniczną wyznaczają koszary wojska i posterunki policji. W białym mieście zbudowanym przez kolonizatorów z kamienia i ze stali wszelkich dóbr jest w bród. W czarnym mieście skolonizowanego króluje śmierć i nędza, głód i rozpacz. Nędzarze spoglądają z zawiścią na bogactwo za murem. W oczach kolonizatora skolonizowani są nie tylko zawistni, ale stanowią uosobienie wszelkich wad. Właściwie trudno ich uznać za ludzi. Działania skolonizowanych opisuje się językiem terminów zoologicznych: żółci się rozpełzają, czarni się roją i mrowią, są sprawni fizycznie jak małpy.

Kolonizowani są poddawani stałej presji psychicznej i fizycznej, która ma zmusić ich do przyjęcia wartości białego człowieka za swoje własne. Podstawą tej strategii jest przedstawienie zarządu kolonialnego jako opiekuńczej matki, która ma bronić tubylców przed nimi samymi. Wartości białego człowieka pozostają z nimi również po procesie dekolonizacji. Proces wyzwalań spod władzy kolonialnej dokonuje się zresztą często w sposób patologiczny. Skolonizowani intelektualiści

wykorzystują swoją uprzywilejowaną pozycję. Wchodzą w kontakty z kolonizatorem i czerpią z tego korzyści. W procesie dekolonizacji kolonialna struktura pozostaje w zasadzie nietknięta, z tą różnicą, że skolonizowani intelektualisci zajmują miejsce urzędników kolonialnych.

Edward Said

12.3.3

Edward Said (1935–2003) był Palestyńczykiem urodzonym w Jerozolimie, choć wykształcenie zdobył w Stanach Zjednoczonych. W rozprawie *Orientalizm* (1978) prezentuje analizę tytułowego pojęcia z perspektywy krytyki dyskursu. Inspiruje się Said myślą Michela Foucaulta i jego archeologią wiedzy. Said dokonuje archeologii ORIENTALIZMU, pokazując, w jaki sposób powstawał ten złożony system teorii i praktyki, którego celem było podporządkowanie sobie Orientu. W obrębie orientalizmu wyróżnia Said szereg odrębnych, choć powiązanych zjawisk, takich jak akademicka orientalistyka, orientalizm jako nurt w literaturze i w sztuce oraz orientalizm rozumiany jako kompleks instytucji zarządzających wiedzą na temat Wschodu i odpowiadających za opanowanie go w sferze symbolicznej.

Narodziny nowoczesnej orientalistyki zainaugurowała napad Napoleona na Egipt. Miała ona cele nie tylko polityczne i wojskowe, ale również naukowe, gdyż Napoleonowi towarzyszyła grupa badaczy. Efektem badań orientalistycznych nie stała się jednak autentyczna wiedza na temat Wschodu, ale raczej teoretyczny konstrukt Wschodu, którego funkcją jest przede wszystkim legitymizacja Zachodniej dominacji. Podstawowym elementem tej konstrukcji jest tzw. CZŁOWIEK WSCHODU (Orientalczyk), w postaci nieokrzesanego i brutalnego Persa lub Araba bądź rozwiązłej „hetery Orientu”. Liczne postaci ludzi Wschodu napotykamy w literaturze Zachodu, poczynawszy od Ajschylosa i jego *Persów*, a później u Chaucera, de Mandeville’a, Szekspira, Drydena, Pope’a, Byrona, Flauberta i innych

wybitnych twórców. Postaci te są zawsze zagadkowe, porywcze, dzikie, opętane namiętnością, zachowują się irracjonalnie. Said zauważa, że jedną z przesłanek orientalizmu jest to, że ludzie Wschodu nie są w stanie sami się reprezentować. Muszą przeto być reprezentowani przez Zachód i oddać się pod zarząd Anglików bądź Francuzów. Orientalizm jest więc próbą narzucenia wykreowanej, fałszywej tożsamości ludziom Wschodu w celu ich politycznego i kulturowego zdominowania. Oni sami głosu nie mają, są tylko przedmiotem wypowiedzi. Jawią się jako postaci stereotypowe, a jednocześnie przerysowane.

O ile w *Orientalizmie* Said ograniczał się do kwestii Bliskiego Wschodu, o tyle w rozprawie *Kultura i imperializm* (1993) podjął tematykę kolonializmu w całej rozciągłości. Said poddaje analizie kanoniczne utwory literatury zachodniej, takie jak *Jądro ciemności* Josepha Conrada czy *Mansfield Park* Jane Austen, w celu ujawniania mniej lub bardziej ukrytego dyskursu kolonialnego. Luksusowa rezydencja w Mansfield Park jest utrzymywana ze środków wypracowanych przez niewolników w zamorskiej posiadłości. Nacja to narracja, a tożsamość i samoświadomość narodowa powstaje i ujawnia się w wielkich narracjach literackich.

12.3.4

Gayatri Chakravorty Spivak

Problem słyszalności głosu skolonizowanych, a raczej jego braku, podejmuje również Gayatri Chakravorty Spivak (ur. 1942), indyjska badaczka pracująca w USA. W eseju *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* (1988) używa terminu „SUBALTERN” w odniesieniu do rdzennego mieszkańca kolonii. Słowo to zażycza od Antonio Gramsciego. Ten posługiwał się nim na oznaczenie klas zależnych, osób podporządkowanych, zwanych również PODPORZĄDKOWANYMI INNYMI. Były to warstwy najuboższe i eksploatowane ekonomicznie: proletariat i chłopstwo.

Drugim kluczowym pojęciem eseju jest REPREZENTACJA. Pojęcie owo jest dwuznaczne. Może ono oznaczać „mówienie za

kogoś” (reprezentacja polityczna) lub „przedstawienie czegoś” (reprezentacja artystyczna lub filozoficzna). Spivak odwołuje się do fragmentu z rozprawy Karola Marksa pt. *18 brumaire’a Ludwika Bonaparte*, w którym Marks pisze o sytuacji drobnych chłopów, którzy nie tworzą klasy społecznej i wskutek tego nie są zdolni do samodzielnego reprezentowania siebie i swoich interesów w walce z innymi klasami. Ich reprezentantem staje się pan, od którego są całkowicie uzależnieni politycznie, społecznie i ekonomicznie. Przemoc epistemiczna opisywana przez Michela Foucaulta w odniesieniu do historii szaleństwa może być również łatwo dostrzeżona w konstrukcji podmiotu skolonizowanego jako podporządkowanego innego. Subalterni pozostaną bez głosu i w cieniu, ale tym bardziej bez głosu i w cieniu pozostaną kobiety, które są niezauważane przez krytykę postkolonialną, choć same są najbardziej przez kolonializm poszkodowane. To kobiety znajdują się na dnie współczesnego międzynarodowego podziału pracy, wykonując prace najbardziej niewdzięczne, najmniej prestiżowe, najgorzej opłacane.

Spivak w swym eseju podejmuje problem wdów w Indiach, *sati*, które wchodzi na stos zmarłego męża i dokonują samospalenia. Rytuał *sati* został zakazany przez kolonialne władze brytyjskie w 1829 r. Spivak konfrontuje ze sobą dwa stwierdzenia: „biali mężczyźni ratują brązowe kobiety przed brązowymi mężczyznami” oraz „Te kobiety chciały umrzeć”. Spivak pokazuje, że rytuał *sati* jest całkowicie legalny na gruncie tradycyjnego prawa hinduskiego, jak również że samobójstwa *sati* można umieścić w tym samym porządku co heroizm śmierci w walce za naród, za wiarę, za wolność i za sprawiedliwość społeczną. Działaniem o nacechowaniu samobójczym jest również strajk głodowy zalecany przez Mahatmę Gandhiego jako pacyfistyczna strategia oporu. Spivak nie broni bynajmniej zabijania wdów. Owszem, zauważa, że podporządkowana inna znajduje się między młotem a kowadłem: między patriachatem tradycyjnego społeczeństwa hinduskiego a narzuconą przez kolonizatora nowoczesnością.

O bell hooks (1952–2021) wspominaliśmy już w rozdziale o feminizmie. Jest ona bowiem jedną z najważniejszych przedstawicielek CZARNEGO FEMINIZMU. W odróżnieniu od feminizmu głównego nurtu czarny feminizm zwraca uwagę również na kwestie rasowe i klasowe wiążące się z dyskryminacją kobiet. W swej książce *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum* (1984) bell hooks zauważa, że feminizm w USA tworzony był przede wszystkim przez białe kobiety pochodzące z klasy średniej i wyższej. Wskutek tego trudno było czarnym kobietom pochodzącym z nizin społecznych sympatyzować z tego rodzaju teorią.

Opisywana przez białe feministki opresja wobec kobiet w postaci zamknięcia w domu i braku możliwości rozwoju kariery zawodowej stanowiłyby dla czarnej kobiety ze slamsów sytuację komfortową. Czarne kobiety ze slamsów stoją wobec konieczności pracy zarobkowej od najmłodszych lat, a dostępne im możliwości zawodowe w niewielkim stopniu realizują ideał emancypacji. Ponadto wyzwolenie białej kobiety od obowiązków domowych będzie się często wiązało z zatrudnieniem gosposi, a więc jedynie z przesunięciem opresji i eksploatacji na inną osobę, zwykle czarnoskórą. Od czasów niewolnictwa aż po czasy współczesne czarne kobiety były zmuszane do pracy poza domem: na plantacjach, w fabrykach, w cudzych domach. Otrzymywały za to niskie wynagrodzenie, a taka praca utrudniała im spełnianie obowiązków rodzicielskich.

Dla czarnych kobiet praca w domu oznaczała właśnie emancypację. bell hooks uważa, że nie można mówić o „wspólnej opresji”, której poddawane są wszystkie kobiety niezależnie od koloru skóry i klasy społecznej, gdyż rasa i klasa społeczna stanowią niekiedy ważniejsze czynniki wykluczające niż płęć kulturowa. Czarne feministki traktowane bywały z góry przez białe feministki, a ich głosy były bagatelizowane i uciszane.

W artykule *Margins jako miejsce radykalnego otwarcia* (1989) ponownie porusza kwestię tak ważnego dla niej pojęcia MARGINESU, który do filozofii wprowadził już notabene Jacques Derrida. bell hooks opowiada o swym dzieciństwie i o domu rodzinnym, który znajdował się za torami kolejowymi. Była to symboliczna i dosłowna granica między centrum a peryferiami, między „lepszą”, białą częścią miasta i „gorszą”, czarną. Dla osób czarnoskórych wstęp do centrum jest ściśle reglamentowany. Mogą się one tam pojawić jedynie jako gosposie, służący bądź pracownicy wykonujący najcięższe, najmniej szacowane i najgorzej płatne prace. Jednak margines kryje w sobie również moc wyzwalającą i emancypacyjną, pozwala na stawianie oporu i walkę z kolonizacją. Osoba czarnoskóra, przez filozofię głównego nurtu postrzegana jako „obcy”, nie musi identyfikować się z wartościami i ideałami centrum, aby uzyskać autonomię i sprawiedliwość. bell hooks utożsamia się z marginesem jako miejscem wolności, możliwości i twórczego otwarcia.

ZWROT LUDOWY

12.4

Za nurt zbliżony do krytyki postkolonialnej można uznać zwrot ludowy w badaniach nad historią, literaturą i kulturą. Dziełem, które zainaugurowało ten ruch, była *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych* (1980) Howarda Zinna (1922–2010). Amerykański historyk przedstawiał znane dzieje w sposób do tej pory nieznany. O „odkryciu” Ameryki przez Kolumba opowiada on z perspektywy rdzennych mieszkańców, dla których Kolumb był oprawcą i ciemieżcą, zainteresowanym jedynie zdobyciem jak największej ilości złota. Gdy nie udaje mu się znaleźć wystarczającej ilości cennego kruszcu, porywa kilkuset tubylców i w charakterze niewolników zabiera ich do Europy. Zinn prezentuje historię Ameryki z punktu widzenia ofiar tej historii: rdzennych narodów, Afrykańczyków, imigrantów, kobiet i biedoty.

Podobną optykę na gruncie polskim zastosowali Adam Leszczyński, Kacper Pobłocki i Michał Rauszer, pisząc, każdy odmiennymi środkami i z nieco odmiennym celem, ludowe dzieje Polski. Dzieje owe wyglądają zgoła inaczej niż w szkolnych podręcznikach. Średniowiecze okazuje się zapewniać wszystkim mieszkańcom wsi swobody, które tracą oni wraz z nadejściem Odrodzenia i pańszczyźnianej eksploatacji. Paradoksalnie losy najuboższych, 90% populacji kraju, polepszyły się po utracie przez Polskę niepodległości, gdy pańszczyzna została zniesiona przez rządy krajów zaborczych.

- Frantz Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, Warszawa 1985.
- bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
- bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.
- Adam Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020.
- Edward Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Edward Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991.
- Howard Zinn, *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych od roku 1492 do dziś*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2016.

13

Teoria mediów

Tytuł niniejszego rozdziału może kojarzyć się z mediami masowymi, nowymi mediami bądź mediami cyfrowymi, tymczasem pod tą nazwą będziemy tu rozumieć wszelkie środki przekazu. MEDIUM to nie tylko prasa, radio, telewizja czy internet, ale przede wszystkim mowa jako taka, obraz, pismo czy druk. Dla Marshalla McLuhana (1911–1980), najwybitniejszego przedstawiciela szkoły mediów z Toronto, mediami były również ubranie, mieszkanie, ulica, koło, rower, samolot, samochód, elektryczność, gry czy pieniądze. Pojęcie środka przekazu przecina się tutaj z pojęciem komunikacji *sensu largo*.

Za podstawowe założenie kulturowej refleksji nad mediami można uznać rzucone przez McLuhana hasło „Przekaznik jest przekazem” (*Medium is a message*). Oznacza to, że tradycyjnie pojmowana treść medium jest jedynie zasłoną dymną, która ukrywa właściwy przekaz. Tym przekazem jest obraz świata narzucany przez środek przekazu. Ów obraz świata oddziałuje na świadomość, sposób myślenia i osobowość człowieka używającego tego środka przekazu. Pismo umożliwiło stworzenie matematyki i logiki, ale pozbawiło nas szczególnego, zmysłowego stosunku do słów, jaki występuje w kulturach

ustnych. Pismo narzuciło również abstrakcyjny sposób kategoryzowania świata. Jest on użyteczny w pracy polegającej na uporządkowaniu dużej ilości informacji, lecz może pozbawiać nas szansy na głęboki kontakt z naturą i utrudniać traktowanie jej jako podmiotu, nie zaś tylko jako przedmiotu naszych działań.

Teoria mediów poddaje systematycznemu namysłowi środek przekazu jako taki. W zakresie jej zainteresowań leżą prawdziwe przekazy ustne, pierwsze teksty ryte na glinianych tabliczkach, zapisywane na papirusowych i pergaminowych zwojach, w pergaminowym kodeksie, w papierowej książce, wyświetlane na projektorze kinowym, na ekranie telewizora, komputera czy telefonu. Na każdym z tych nośników można utrwalić akadzką *Epos o Gilgameszu*. Z punktu widzenia tradycyjnego literaturoznawstwa nie ma najmniejszego znaczenia, w jakiej postaci epos ten będziemy czytać. Z perspektywy teorii mediów utwór ten czytany na tabliczkach glinianych jest jednak zupełnie innym utworem niż czytany w papierowej książce: inne są generowane przez niego sensy i diametralnie odmienne będą skorelowane z nim praktyki. Wyobraźmy sobie grupę dostojników, mieszkańców starożytnego, sumeryjskiego miasta Ur, którzy zbierają się w wielkiej sali, gdzie przechowywano gliniane tablice, aby w blasku pochodni wysłuchać lektury eposu w wykonaniu wyspecjalizowanego skryby, której to głośnej lekturze towarzyszył zapewne akompaniament muzyczny. Porównajmy to ze współczesną, indywidualną, cichą lekturą z ekranu telefonu albo elektronicznego czytnika pozwalającego na błyskawiczny dostęp do tysięcy publikacji, lekturą odbywającą się w kawiarni, w tramwaju lub na przystanku.

Choć to ostatnie lata zdają się złotym wiekiem środków przekazu, ponieważ z każdym rokiem przynoszą coraz to nowsze ich odmiany, nowe metody i mody przekazywania informacji i dzielenia się nią, to refleksji nad kulturowym oddziaływaniem mediów dokonywano już od czasów starożytnych.

Platon (427 r. p.n.e. – 347 r. p.n.e.), uważany niekiedy za najważniejszego z myślicieli w dziejach całej filozofii, zasłynął jako pierwszy konserwatywny krytyk mediów. Alfred Whitehead stwierdził niegdyś, że cała europejska tradycja filozoficzna to nic więcej aniżeli seria przypisów do Platona. Wyjątkowa pozycja Platona stanie się widoczna po dokonaniu refleksji nad mediami stosowanymi w uprawianiu filozofii.

Do czasów Platona, czyli schyłku V w. p.n.e., uprawianie filozofii polegało nade wszystko na toczeniu dyskusji. Utrwalanie rezultatów tych dyskusji miało charakter wybiórczy i fragmentaryczny. Pierwsze, półlegendarne pokolenie greckich filozofów, tzw. siedmiu mędrców, do których należał Tales z Miletu, pozostawiło po sobie jedynie krótkie maksymy. Nauczyciel Platona, Sokrates, który może z jeszcze większym niż Platon prawem być nazywany filozofem filozofów, nie pozostawił po sobie żadnych pism. Jego poglądy znamy w zasadzie jedynie z relacji jego ucznia, Platona. Zresztą i sam Platon jest wobec pisma nader sceptyczny. Niemniej to właśnie Platon jest pierwszym filozofem piszącym *par excellence*. Pozostawił po sobie 36 dialogów filozoficznych, które podzielono na dziewięć tetralogii.

Krytyka pisma

13.1.1

W dialogu *Fajdros*, należącym do środkowego etapu twórczości Platona, Sokrates opowiada egipski mit o wynalezieniu pisma. Nie wiadomo, na ile Platon powtarza poglądy Sokratesa, na ile zaś, traktując go jako swego rzecznika (*porte parole*), wkłada mu w usta własne przekonania. Do króla Egiptu, Tamuza, przybywa bóg Teut, wynalazca liczb, arytmetyki, geometrii, astronomii, warcabów, gry w kości oraz liter. Teut prezentował wszystkie te sztuki kolejno, a roztropny Tamuz wypytywał o pożytki, jakie

przynosi każda z nich. Gdy doszli do liter, Teut odpowiedział, że nauka liter uczyni ludzi mądrzejszymi i poprawi zdolność zapamiętywania. Pismo, powiada Teut, jest lekarstwem (*farmakon*) na pamięć i mądrość. Tamuz jednak nie daje się przekonać i protestuje. Jego zdaniem pismo nie tylko nie poprawi, ale wręcz pogorszy ludzką pamięć, gdyż ludzie będą woleli zapisywać, aniżeli zapamiętywać. Wskutek tego przestaną używać pamięci, a jak wiadomo, organ nieużywany zanika. Pismo nie jest więc lekarstwem na pamięć, ale jedynie środkiem na przypominanie sobie. Oferuje ono pozór mądrości, jej parodię. Osoba czytająca z kartki sprawia wrażenie osoby odczytanej i wykształconej, w istocie jednak może nie mieć pojęcia o tym, co czyta. Osoby podpierające się wiedzą książkową mogą przywoływać wiele faktów, ale same, pozbawione książek, nie wiedzą nic. Posiadają one „oczytanie bez nauki”. Zamiast szukać w swej pamięci, szukają w książce, posiłkując się literami, obcymi istocie człowieka.

Co więcej, ze słowa pisanego nie sposób się niczego nauczyć. Tekst może jedynie przypomnieć o tym, co człowiek znał już wcześniej. Liter nie można o nic zapytać, nie można poprosić o wyjaśnienie, gdyż wówczas uroczyście milczą, powiada Sokrates, i zawsze wskazują na jedno i to samo. Ponadto tekst zapisany jest bezbronny, może trafić do tych, którzy go zrozumieją, jak i do tych, którzy go nie rozumieją, albo rozumieją opacznie. Słowo pisane może zostać poddane krzywdzącej lekturze, przeciw której nie będzie mogło się bronić i protestować.

Jako właściwy sposób przekazywania wiedzy podaje Sokrates naukę w dyskusji, metodę pytań i odpowiedzi. Zamiast pisania na zwoju proponuje „pisanie w duszy ucznia”. Mowa pisana jest bowiem tylko cieniem żywej mowy ludzkiej. Podobnie w *Liście VII* Platon twierdzi, że pełne zrozumienie filozofii osiąga się poprzez właściwie ukierunkowaną rozmowę, metodę pytań i odpowiedzi. Nikt poważny nie będzie więc o rzeczach dużej wagi pisał, aby nie wydać ich na pastwę zazdrośników i dyletantów. Na paradoks zakrawa to, że cała Platońska krytyka pisma

sformułowana została na piśmie. Krytyka pisma okazała się możliwa zatem dzięki krytykowanemu pismu.

Przedstawiony schemat konserwatywnej krytyki medium będzie się wielokrotnie, niemal bez zmian powtarzał w późniejszych dziejach rozwoju środków przekazu. Z podobnym sceptycyzmem spotka się druk, stalówka, telegraf, telefon, radio, telewizja, długopis, komputer, gry komputerowe, internet, sms-y, media społecznościowe. I nie bez powodu. Każde z tych mediów w istotny sposób wpłynęło na sposób ludzkiej komunikacji, a przez to na kulturę, prowadząc czasem do wielkich, czasem do małych rewolucji i przemian społecznych, politycznych, religijnych. Juliusz Wiktor Gomulicki we *Wspomnieniach niebieskiego mundurka* opisuje lata 70. wieku XIX, czasy, gdy w szkołach stalówki zaczęły wypierać gęsie pióra. Nauczyciele pomstowali, że pióro stalowe zepsuje charakter pisma. Ten sam argument pamięta autor niniejszych słów z własnych lat szkolnych, które przypadły na lata 80. wieku XX, gdy pióra wieczne odchodziły do lamusa na korzyść długopisów. Jeszcze Zbigniew Herbert w swej *Elegii na odejście lampy pióra atramentu* (1990) pomstuje na „erę szybkich głupiopisów”. Telewizja i komputery miały oduczyć nas czytania, wprowadzając kulturę obrazkową. Gry komputerowe miały psuć obyczaje młodzieży. sms-y miały sprawić, że przestaniemy być zdolni do wypowiedzania się w piśmie pełnymi zdaniami, a media społecznościowe – pozbawić nas rzeczywistych relacji społecznych. Krytyka taka jest reakcją na pojawienie się NOWEGO MEDIUM. Z czasem jednak każde nowe medium starzeje się i wnika w tkankę kulturową, stając się jej integralną częścią. Bądź na stałe, jak było z pismem czy drukiem, bądź na pewien okres, jak było z patefonem, telegrafem czy telegramem.

Jaskinia i kino

13.1.2

Krytyka pisma to ważny, ale nie jedyny składnik Platońskiej teorii mediów. Równie ciekawa jest kwestia ekranu kinowego.

Czyżby Platon był wynalazcą kina? W księdze VII późnego Platońskiego dialogu *Państwo* Sokrates opisuje słynną jaskinię, na której dnie siedzą więźniowie przykuci kajdanami tak, że nie mogą się poruszyć. Za ich plecami pali się ognisko, a pomiędzy ogniskiem i więźniami przechodzi korowód osób niosących w ręku różne przedmioty, figurki, zwierzęta, niektórzy wydają odgłosy. Kajdaniarze nie widzą owych ludzi ani niesionych przez nich przedmiotów, ale mogą obserwować ich cienie na ścianie przed sobą. Platoński teatr cieni jest funkcjonalnie w pełni równoważny z ideą kina i do po dziś dzień bez większych zmian realizowany w projektorze komputerowym. Miejsce ogniska zajęła żarówka, korowodu osób z przedmiotami w rękach – taśma filmowa (w kinie), matryca ciekłokrystaliczna (w projektorze elektronicznym), jednak zasada pozostała ta sama. Siadamy w ciemnościach w głębokim fotelu krępującym ruchy i patrzymy na cienie przedmiotów przesuwające się przed naszymi oczyma.

Jedną z najważniejszych współczesnych koncepcji z zakresu teorii mediów jest tzw. **TEORIA ORALNOŚCI**. Jej istotą było określenie specyfiki kultury oralnej, czyli nieposługującej się pismem, i jej badanie. Teoria oralności odrzucała dotychczasową perspektywę, która charakteryzowała tradycyjne kultury oralne w sposób negatywny – jako kultury pozbawione pisma. W myśl teorii oralności kultura tradycyjna stanowi podstawową formę kulturową, zaś nasza kultura piśmienna jest formą przekształconą, by nie rzec, zdeformowaną. Oralność okazuje się mieć swoją specyfikę, nie zawsze dostrzeganą dla nas, przedstawicieli kultury piśmiennej.

Za początek tego rodzaju namysłu nad oralnością można uznać badania młodo zmarłego Milmana Parry'ego (1902–1935) oraz jego ucznia i kontynuatora jego myśli – Alberta Lorda

(1912–1991). Parry był z wykształcenia filologiem klasycznym. Pasjonowała go kwestia homerycka, jedno z najważniejszych pytań filologii. Brzmi ono: kim był Homer? Czy napisał on zarówno *Iliadę*, jak i *Odyseję*? Wedle naszej wiedzy teksty *Iliady* i *Odysei* zostały spisane przez komisję Pizystrata w VI w. p.n.e. na podstawie wykonań ówczesnych pieśniarzy. Wiadomo jednak, że same eposy są znacznie starsze i przez kilka wieków były przekazywane z ust to ust, bez pośrednictwa żadnego innego materialnego utrwalenia. Wielu uczonych nie wierzyło w istnienie Homera, genialnego poety, twórcy dwóch arcydzieł starożytnego eposu europejskiego. Zaproponowano tzw. teorię pieśni (*Liedtheorie*), wedle której eposy homeryckie miały być kompilacją funkcjonujących osobno pieśni, swego rodzaju sumą całej tradycji.

Milman Parry wysunął hipotezę, która proponowała jeszcze inne rozwiązanie, niejako drogę pośrednią. Zaproponował on pojęcie STYLU FORMULARNEGO. Formuła wedle Parry’ego to grupa słów występujących zawsze w tych samych pozycjach metrycznych, które służą do wyrażania podstawowych elementów treściowych, jak określenia czasu i miejsca, charakterystyka postaci, codzienne czynności. Okazało się, że większa część tekstu eposów homeryckich składa się z takich właśnie formuł, na różne sposoby wypełnianych.

Aby zweryfikować swe hipotezy, Milman Parry przeprowadził badania terenowe na terenie ówczesnej Jugosławii, a więc obszarów nieodległych od tych, które trzy tysiące lat wcześniej zamieszkiwał Homer. Odnajduje tam guślarzy – tradycyjnych, niepiśmiennych śpiewaków, snujących swe opowieści przy akompaniamencie instrumentu muzycznego, tak mniej więcej jak czynił to autor *Iliady*. Parry zapisywał owe pieśni, jak również rejestrował je przy pomocy dostępnych ówczynie technik fonograficznych. Po przeanalizowaniu owych pieśni oraz po wywiadach z ich twórcami Parry dochodzi do wniosku, że stanowią one przykład stylu formularnego. Guślarze nie znają bowiem na pamięć długich pieśni, które potrafią snuć godzinami.

Oni je niejako tworzą na bieżąco, w zależności od słuchaczy, ich potrzeb, oczekiwań i aktualnego nastroju. Każdy guślarz posiada gotowy zestaw formuł, z których niby z klocków potrafi na poczekaniu zaimprovizować pieśń. Formuł tych uczy się od starszych guślarzy. Im więcej zna formuł, tym lepszym jest śpiewakiem. Pieśń guślarza nigdy nie jest w pełni oryginalna. Temat na ogół jest stary i znany, a formuły stanowią wspólne dziedzictwo guślarzy. Nie jest jednak pieśń dokładnym, mechanicznym powtórzeniem poprzedniego jej wykonania, nawet jeśli guślarz będzie się zaklinał, że nie zmienia ani słowa. Tak samo i Homer nie znał na pamięć całej *Iliady* i *Odysei*, ale był spadkobiercą tradycji opowieści o Achillesie i o Odyseuszu, którą potrafił mistrzowsko wykorzystać.

Eric Alfred Havelock (1903–1988) pisze o „Homerowym” stanie umysłu, wskazując, że Homer był kimś więcej niż tylko poetą, a jego eposy – czymś więcej niż poezją, jeśli słowa „poeta”, „poezja” będziemy rozumieć we współczesnym sensie. Havelock zauważa, że w świecie oralności rytmiczna forma wierszowa jest podstawowym środkiem utrwalania i przekazywania wszelkich komunikatów. Łatwiej jest zapamiętać komunikat, jeśli jest on wierszowany, rytmiczny, rymowany, słowem, jeśli zawiera jakiś porządek naddany, tak jak język poetycki wedle Jakobsona. Wiedza w kulturze oralnej magazynowana jest w ludzkich umysłach w postaci powiedzeń, przysłów, przyśpiewek, zagadek i wierszy. Homer i Hezjod byli nie tylko poetami, ale także kodyfikatorami życia greckiego, a ich dzieła – niczym encyklopedie – zawierały cały światopogląd ówczesnych Greków. Platon chciał wypędzić poetów ze swego idealnego państwa, gdyż po powstaniu pisma poezja nie była potrzebna, przynajmniej w swej podstawowej funkcji utrwalania komunikatów. Mogło ją w tej roli z powodzeniem zastąpić pismo. Tak też się stało, i to właśnie dzięki wynalazkowi pisma, które Grecy przejęli od Fenicjan, możliwy stał się tak świetny rozwój filozofii greckiej. Nie było już potrzeby ubierania komunikatu w heksametry, aby go utrwalić i przekazać dalej. Wystarczyło zapisać go na tabliczce lub zwoju.

Marshall McLuhan (1911–1980) zadebiutował książką *Mechaniczna narzeczona. Folklor człowieka przemysłowego* (1951), w której omawia zjawiska z zakresu kultury masowej w odniesieniu do tradycji literackiej. Swe poglądy z zakresu teorii mediów zawarł przede wszystkim w dziełach *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku* (1962) oraz *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka* (1964). Książki te, z atrakcyjną oprawą graficzną i typograficzną, pisane barwnym, metaforycznym stylem, jakże odległym od stylu naukowego, stały się bestsellerami i są nimi do dziś.

Już na wstępie *Galaktyki Gutenberga* (1962) McLuhan zdradza inspiracje badaniami Milmana Parry’ego i Alberta Lorda. Celem jego własnych dociekań jest określenie skutków, jakie środki przekazu, takie jak pismo, druk, elektryczność i inne, wywarły na ludzkiej świadomości, formie myślenia i społecznej organizacji. Tytułowa GALAKTYKA GUTENBERGA to świat po rewolucji druku i pojawieniu się nowoczesnej książki, która wyparła nie tylko rękopiśmienny kodeks, ale i katedry średniowieczne, zwane biblia pauperum, czyli księgami ubogich.

To zabije tamto! – powiada archidiakon, trzymając w swej prawej ręce drukowaną książkę, a lewą wskazując na katedrę Najświętszej Marii Panny w Paryżu w powieści Victora Hugo. Biblia Martina Lutra drukowana w tysiącach egzemplarzy doprowadziła do rozłamu w łonie katolicyzmu i narodzin protestantyzmu. Książka była pierwszym produktem przemysłowym, a prasa drukarska – prefiguracją taśmy produkcyjnej Forda i masowej produkcji przemysłowej.

„Interioryzacja techniki alfabetu fonetycznego przenosi człowieka z MAGICZNEGO ŚWIATA UCHA do NEUTRALNEGO ŚWIATA WIZJI” – brzmi jedna z maksym McLuhana. Jego zdaniem alfabet fonetyczny, jakim był alfabet grecki, a po nim używany przez nas, łaciński, pełni szczególną rolę w kształtowaniu

naszej świadomości, gdyż pozwala zapisywać w prosty sposób abstrakcyjne dźwięki, niczym dyktafon, co nie jest takie proste w przypadku alfabetów pozbawionych samogłosek (hebrajski, arabski), czy języków używających pisma ideograficznego (chiński). Decydującą jednak kwestią jest używanie pisma w ogóle. Pismo pozwala wizualizować mowę i potraktować ją w sposób racjonalny i abstrakcyjny. Żywe słowo jest zdarzeniem, przemija. Gdy tylko słowo zostaje wypowiedziane, nie sposób go zatrzymać inaczej niż w ludzkiej pamięci, która bywa zawodna. Jest ono więc efemeryczne, konkretne i nacechowane emocjami. Wskutek piśmienności ludzie Zachodu preferują zmysł wzroku, uwierzyć, to dla nich znaczy zobaczyć. Tymczasem niepiśmienny rolnik afrykański polegać miałby przede wszystkim na tym, co usłyszy. Żywa mowa wymaga kontaktu i bliskości. Słowo zapisywane zaś jest na ogół w samotności i zwykle w samotności odczytywane, w znacznym odstępie czasu po tym, gdy zostało zapisane, często już po śmierci autora.

13.3.1

Przekąźnik jest przekazem

Podstawowy aksjomat teorii mediów według Marshalla McLuhana głosi, że PRZĘKĄŻNIK JEST PRZĘKAZEM (*The medium is the message*). Jak to rozumieć? Otóż zdrowy rozsądek podpowiada, że środek przekazu jest niczym pudełko, do którego można wkładać różne rzeczy. Sam w sobie przekąźnik nie jest ani dobry, ani zły, a wszystko zależy od tego, jaki czynimy z niego pożytek. McLuhan nazywa taki pogląd „skostniałą postawą technicznego idioty”. Uważa, że treść środka przekazu służy jedynie do odwracania uwagi od jego faktycznego oddziaływania – jest niczym kawał mięsa rzucany przez złodzieja, aby odwrócić uwagę pilnującego psa. Faktycznym przekazem mediów jest ich wpływ na nasze życie, całokształt zmian społecznych i psychologicznych, jakie są skutkiem ich użytkowania.

Jedną ze swych późniejszych książek, bogato ilustrowaną, McLuhan zatytułuje: „Przekaznik jest masażem” (*The Medium is the Massage*, wyd. 1967).

McLuhan wskazuje na trzy główne etapy rozwoju ludzkiej cywilizacji. Pierwszy z nich to tradycyjna wspólnota plemienna. Komunikacja polega w tym przypadku na bezpośrednim kontakcie ustnym. PLEMIENNE KULTURY ORALNE nie znają sposobu utrwalania komunikatu językowego innego niż pamięciowy. Nadejście pisma zwiastowało koniec tradycyjnych kultur plemiennych i nastanie PIŚMIENNEJ KULTURY MIESZCZAŃSKIEJ. Pismo pozwalało na tworzenie złożonych organizmów społecznych o charakterze państwowym, opartych na rozbudowanej biurokracji. Rozwój druku przyczynił się do zakończenia epoki średniowiecza. Danie do ręki książki każdemu potrafiącemu czytać sprawiło, że narodził się racjonalizm, reformacja, krytycyzm i nacjonalizm. Jak zauważa Benedict Anderson (1936–2015), druk doprowadził do standaryzacji języków narodowych, zwłaszcza w ich formie pisanej, i wypracowania w wieku XIX nowoczesnego pojęcia narodu jako „WSPÓLNOTY WYOBRAŻONEJ”.

Kolejnym przełomem było pojawienie się w wieku XX kultury postindustrialnej. Jej dominującą technologią komunikacyjną stały się media elektroniczne, w rodzaju telegrafu, telefonu, radia i telewizji. Media elektroniczne pozwalające na przesyłanie dźwięku i obrazu prowadzą do umniejszenia roli pisma. Można bowiem z nich korzystać bez potrzeby umiejętności czytania. Pojawia się w ten sposób WTÓRNA ORALNOŚĆ mediów elektronicznych, która jako żywo przypomina pierwotną oralność plemienną. Dlatego też McLuhan powiada, że świat stał się GLOBALNĄ WIOSKĄ (*global village*). Wskutek skrócenia dystansu przestrzennego i czasowego między odległymi nawet punktami kuli ziemskiej za sprawą elektronicznych, satelitarnych technik łączności oraz szybkiej komunikacji lotniczej, kolejowej i samochodowej skurczyły się rozmiary globu ziemskiego.

Medium nie jest przedmiotem w pełni autonomicznym bytowo i od człowieka niezależnym. Jest ono intymnie ze swym wy-
nalazcą, człowiekiem, związane. Medium jest PRZEDŁUŻENIEM
CZŁOWIEKA (*extension of man*), powiada McLuhan, rozszerze-
niem jego zdolności psychicznych bądź fizycznych. Koło, rower,
samolot, samochód to przedłużenia stóp. Książka jest przedłu-
żeniem oka, podobnie jak luneta, fotografia, telewizja czy kino.
Ubranie jest przedłużeniem skóry, pomaga ono zachować ener-
gię i regulować jej odpływ. Mieszkanie pełni tę samą funkcję
w przypadku grup osób, rodzin i wspólnot mieszkalnych. Ko-
lejnym naszym przedłużeniem są miasta, które pozwalają za-
spokoić potrzeby jeszcze większych grup. Elektryczność jest
przedłużeniem centralnego systemu nerwowego. Telegraf, fo-
nograf, telefon i radio przedłużają ludzki zmysł słuchu. Ludzie
nie są odosobnionym pod tym względem w naturze przypad-
kiem. Richard Dawkins wprowadza pojęcie FENOTYPU ROZSZE-
RZONEGO. Jest to funkcjonalnie część ciała, tyle że znajdująca
się na zewnątrz organizmu. Dla ptaków fenotypem rozszerzo-
nym są gniazda, dla bobrów – tamy, dla pająków – sieci, dla
termitów – termitiery.

W jeszcze inny sposób wyjaśnić można maksymę „przekaż-
nik jest przekazem”, zauważając, że treścią jednego medium
zawsze jest inne medium. Treścią pisma jest mowa, treścią
druku – pismo, treścią telegrafu – druk, treścią radia – tele-
graf, a treścią filmu – powieść, dramat lub opera. Media tworzą
w ten sposób łańcuchy REMEDIACJI, aby użyć koncepcji wpro-
wadzonej przez Richarda Grusina (ur. 1953) i Jaya Davida Boltera
(ur. 1951) w książce pt. *Remediacja. Zrozumieć nowe media* (1999).
Już w tytule książki nawiązują oni do dziedzictwa McLuhana.
Grusin i Bolter definiują medium jako przedmiot, który posiada
zdolność remediacji: przyswaja techniki innych mediów, repre-
zentuje je i wykorzystuje do swego użytku. Przykładem jest ko-
munikacja elektroniczna: strony www stanowią remediację
czasopism, gazet i książek, obrazów telewizyjnych i audycji ra-
diowych, a aplikacje w smartfonie remediują ekran komputera.

Media gorące i media chłodne

13.3.2

McLuhan przeciwstawia gorący i magiczny ŚWIAT UCHA neutralnemu i abstrakcyjnemu ŚWIATU OKA. Oko jest dla niego chłodne i obojętne, ucho zaś wrażliwe i emocjonalne. Owo przeciwstawienie rozszerza on na wszystkie media, a nawet konfiguracje społeczne. Medium gorącym (*hot*) jest radio, gdyż angażuje pojedynczy zmysł, bombardując go dużą ilością informacji, działa z „wysoką rozdzielczością”, ma charakter mechaniczny i powtarzalny. Medium chłodnym (*cool*) jest telefon, gdyż wymaga zaangażowania i kooperacji ze strony odbiorcy, który otrzymuje stosunkowo małą ilość informacji. Medium gorącym byłby film (kinowy), medium chłodnym zaś dla McLuhana była telewizja. *Notabene* telewizja w czasach McLuhana odznaczała się niską rozdzielczością obrazu. Gorący jest dla McLuhana alfabet fonetyczny, chłodne zaś pismo ideograficzne i hieroglificzne. Chłodnym medium byłbyby kamienne tabliczki i freski, papier jest gorący. Gdy pod koniec średniowiecza pojawił się mechaniczny druk, pismo uległo przegrzaniu, czego skutkiem były wojny na tle religijnym i narodowym. Nie jesteśmy w stanie dobrze funkcjonować wystawieni na działanie zbyt gorącego medium o wysokiej rozdzielczości, dlatego umysł nasz odbiera bodźce w sposób wybiórczy bądź je ignoruje. Ten system wewnętrznego chłodzenia sprawia, że niekiedy nowe techniki medialne nie są nawet zauważane.

WALTER JACKSON ONG

13.4

I PSYCHODYNAMIKA ORALNOŚCI

Jednym z najważniejszych kontynuatorów myśli McLuhana był Walter Jackson Ong (1912–2003). Onga interesował nade wszystko psychologiczny aspekt środków przekazu i ich wpływ na ludzką świadomość, na ludzkie zdolności poznawcze i intelektualne.

Ong wyróżnia trzy podstawowe typy psychologiczne: CZŁOWIEKA ORALNEGO, CZŁOWIEKA CYROGRAFICZNEGO oraz CZŁOWIEKA TYPOGRAFICZNEGO. Postaciom tym odpowiada ją kolejno ORALNOŚĆ, PIŚMIENNOŚĆ oraz DRUK. Dowodzi Ong, że pismo w istotny sposób przekształca ludzką świadomość.

Aby to wykazać, Ong wymienia szereg cech oralności, które odróżniają ją od stanu piśmienności. Wypowiedź oralna jest zawsze dynamiczna, nie sposób jej zatrzymać. Zatrzymany dźwięk to cisza. Inaczej jest z obrazem, który najłatwiej oglądać w unieruchomieniu. Dźwięk, a więc i słowo mówione zawsze dane jest w czasie. Gdy je poznam, będzie już ono historią. Wynika to z tego, że słowo jest zdarzeniem, a nie rzeczą. Staje się ono rzeczą, gdy zostaje zapisane. Można go wówczas użyć jako metki czy etykiety. Tak niekiedy postrzegamy słowa – jako etykiety przyporządkowane przedmiotom. Słowo mówione tymczasem pozwala sprawować władzę nad przedmiotem, ma charakter magiczny i aktywny.

Ceną za to jest efemeryczność słowa mówionego. W powieści *Gargantua i Pantagruel* François Rabelais'go bohaterowie przyplływają na Morze Lodowate, gdzie słyszą słowa i inne dźwięki, które zamarzyły w powietrzu zeszłej zimy i teraz dopiero odtajały, dając się słyszeć. Tak umysł oralny wyobraża sobie utrwalanie żywej mowy. Jedyny praktycznie możliwy sposób zmagazynowania wiedzy w społeczeństwie oralnym to techniki mnemoniczne, poezja oraz formuły w rodzaju: „Dziel i rządź!”, „Niedaleko pada jabłko od jabłoni”, „Kto mieczem wojuje, od miecza ginie”. Ślady tej pierwotnej oralności odnajdujemy w świadectwach z epoki wczesnej piśmienności, takich jak Biblia czy literatura starożytnej Grecji. Znaczne ich części mają charakter wierszowanych, specjalistycznych encyklopedii dotyczących sztuki wojennej, ogrodniczej czy inżynierskiej.

Ong wymienia szereg cech, które składają się na PSYCHODYNAMIKĘ ORALNOŚCI.

A. Addytywność zamiast upodrzednienia. W wypowiedzi ustnej dominuje składnia parataktyczna, współrzędna, z rzadka

pojawiają się zdania złożone podrzędnie. Przykładem tego zjawiska stylistycznego jest opis stworzenia świata w Księdze Rodzaju. Kolejne syntagmy wprowadzane są tam przy pomocy spójnika współrzędnego „i”: „I ziemia była pusta (...) I ciemność była nad wodami (...) I widział Bóg”. We współczesnych przekładach Biblii oddawane są one przy pomocy wyrażen „a potem”, „wtedy”, „gdy”. Składnia języka mówionego jest swobodna, mogą tam się nawet pojawiać usterki, ale zostaną one szybko skorygowane przez kontekst sytuacji oraz reakcje odbiorców. Wypowiedź w języku pisanym nie ma takiej szansy, dlatego też musi przestrzegać rygorów gramatyki na tyle, aby nie pozostawiać zbyt wielu możliwości interpretacyjnych i przekazać swą treść w sposób jasny i jednoznaczny.

B. Nagromadzenie i redundancja. W języku pisanym zaleca się unikać powtarzania słów, jak również gromadzenia epitetów. Na piśmie należy wystawiać się zwięźle i precyzyjnie, „nie łać wody”. Tymczasem żywa mowa sprzyja gromadzeniu epitetów, ze szczególnym uwzględnieniem epitetów typowych, charakterystycznych, by nie rzec: banalnych. W bajkach, które są bliskie źródłowej oralności, księżniczka jest zawsze piękna, rycerz – dzielny, dąb – twardy. Retoryka w znacznej mierze dziedziczy tę cechę. Figura stałego epitetu jest jedną z odmian redundancji, antycznej figury obfitości (łac. *copia*). Przemówienie również powinno cechować się licznymi powtórzeniami i redundancją, i to tym bardziej, im większe jest grono słuchaczy. Tak sformułowany komunikat ma szansę dotrzeć do świadomości grupy odbiorców, którzy nie mogą poprosić o powtórzenie, ani też zerknąć na kartkę, aby sprawdzić, o czym była mowa wcześniej.

C. Tradycjonalizm kultur oralnych: oralność jest zachowawcza i konserwatywna, niechętna do wprowadzania innowacji do korpusu wiedzy przekazywanej od pokoleń. Odbiorcy chętnie słuchają tej samej fabuły po raz kolejny, nie oczekując innowacji artystycznych. Autorytetem jest osoba najstarsza, gdyż skumulowała w swej głowie najwięcej wiedzy. Ten autorytet traci na znaczeniu w epoce piśmiennej.

D. Bliskość ludzkiego świata: kultury oralne nie znają list ani podręczników. Genealogie przekazywane są w formie ciągów krótkich opowieści o czynach, podobnie skład wojska czy flota wojenna – katalog okrętów w *Iliadzie* Homera. Każdej jednostce pływającej towarzyszy krótka narracja. Współczesne podręczniki pojawiły się dopiero w kulturze druku, wcześniej nauka przekazywana była wyłącznie bezpośrednio w relacji uczeń – mistrz.

E. Zabarwienie agonistyczne. Dyskurs oralny ma charakter prowokacyjny i aktywny. Obfituje w przysłowia, zagadki, przezwiska, którymi można się licytować. Popularne są słowne pojedynki na dowcipy mające na celu wykpienie przeciwnika, które do dziś spotykamy w tzw. słamach poetyckich czy pojedynkach hip-hopowych.

E. Homeostaza. Nieco wbrew tezie o swym konserwatyzmie, świat oralny społeczności plemiennej zachowuje stan równowagi chwiejnej, a wiedza dostosowywana jest do aktualnych potrzeb. W zależności od sytuacji politycznej i społecznej korekcie mogą podlegać genealogie, testamenty i prawa. Brak możliwości weryfikacji sprawia, że każde aktualne ustalenie może być obdarzone autorytetem odwieczności.

F. Sytuacja zamiast abstrakcji. Człowiek oralny nie operuje abstrakcjami. Narysowane na kartce przez badacza kółko nazwie księżycem, słońcem, talerzem, ale nigdy okręgiem. Podobnie nie będzie widział na rysunku prostokąta, ale obraz, lustro czy dom.

- Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Eric A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2007.
- Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Walter Ong, *Oralność i pismienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.

14

Posthumanistyka

Dochodzimy do końca tej krótkiej opowieści o wielkiej przygodzie humanistyki wieku XX. Współczesna nam metodologia badań o kulturze narodziła się ze sprzeciwu wobec dziewiętnastowiecznego paradygmatu pozytywistycznego, a jej dzieje kończą się negacją paradygmatu renesansowego. Koniec to tylko opowieści, nie zaś samej dyscypliny, choć tytuł niniejszego rozdziału mógłby sugerować coś innego. Posthumanistyka nie zastępuje humanistyki, ale stanowi jej uogólnienie.

W centrum tradycyjnie pojmowanych nauk humanistycznych stał człowiek i jego wytwory. Studia nad płcią kulturową i studia queer pokazały, że owo pozornie ogólne pojęcie człowieka ograniczało się w istocie do heteroseksualnego mężczyzny. Pojawia się znany z metodologii nauk społecznych błąd ANDROCENTRYZMU. Krytyka postkolonialna ujawniła, że uniwersalistyczne roszczenia humanistyki ograniczały się do regionu Europy i Ameryki Północnej, a tzw. kultura Zachodu została uznana za kulturę w ogóle. Popępiała więc humanistyka błąd metodologiczny etnocentryzmu, w tym wypadku EUROPOCENTRYZMU. Posthumanistyka podąża konsekwentnie drogą poszerzania perspektywy badawczej. Wskazuje, że

ograniczenie się do gatunku ludzkiego jest kolejnym błędem poznawczym, który można określić mianem ANTROPOCENTRYZMU.

Dlaczego humanistyka w ogóle miałaby interesować się czymś więcej aniżeli tylko człowiekiem? Czy właśnie nie to stanowi jej cechę wyróżniającą? Uwidacznia się ona w samej nazwie tej dyscypliny czy raczej całej mgławicy dyscyplin, które składają się na humanistykę, takich jak kulturoznawstwo, historia, nauka o literaturze, nauka o sztuce, muzykologia, znaczna część psychologii i wiele innych. Obecnie dochodzimy do wniosku, że tym, co odróżnia nauki humanistyczne od nauk przyrodniczych, jest nie tyle odmienny przedmiot badania, którym będzie, odpowiednio, człowiek oraz przyroda, ale sposób postrzegania owego przedmiotu. Człowiekiem zajmuje się przecież medycyna i biologia, a mimo to nie powiemy, że są to nauki humanistyczne. W medycynie i biologii człowiek jest poddawany procedurom badawczym jako obiekt fizyczny. Relacja badacza do jednostki badanej jest relacją przedmiotową. Tymczasem w naukach humanistycznych człowiek jest nie tyle poddawany badaniom, ile raczej jest wysłuchiwany jako podmiot posiadający sprawczość i zdolność do reprezentowania siebie. Nie zachodzi tu relacja subordynacji przedmiotu badawczego wobec podmiotu-badacza, lecz przekaz informacji od jego podmiotu do innego podmiotu. Tym, co odróżniać ma podmiot od przedmiotu, jest SPRAWCZOŚĆ: możliwość podjęcia spontanicznego działania i samodzielnego inicjowania ciągów przyczynowo-skutkowych.

Dla Kartezjusza zwierzęta były żywymi maszynami. Nie posiadały żadnych uczuć i emocji, a jedynie wyglądały, jakby je przejawiały. Były więc niczym roboty wyposażone w mechaniczną mimikę twarzy uruchamianą przez algorytm. Już jednak oświeceniowy filozof Julien de La Mettrie (1709–1751) w swym dziele *Człowiek-maszyna* (1748) wskazywał na ciągłość morfologiczną w budowie zwierząt i ludzi. Obecnie prawie nikt nie ma wątpliwości, że zwierzęta czują i myślą podobnie jak ludzie,

a uderzające podobieństwo anatomiczne między nami i innymi istotami żywymi pociąga za sobą głębokie analogie funkcjonalne i psychologiczne. Dlatego też obserwujemy poszerzenie zakresu znaczeniowego pojęcia podmiotu również na inne istoty żywe. Bruno Latour i inni reprezentanci teorii aktora i sieci przypisują podmiotowość nawet przedmiotom nieożywionym, wskazując na ich siłę sprawczą i zdolność do inicjowania działań. W obliczu takich przekonań trudno nadal odmawiać podmiotowości zwierzętom, a także przedmiotom nieożywionym. W tej sytuacji jeśli przyjąć, że istotą humanistyki jest podmiotowe odniesienie się do przedmiotu swego badania, wówczas w zakres jej zainteresowań badawczych na takich samych prawach jak człowiek wejdą również (inne) zwierzęta.

Dla Ryszarda Nycza jednym z podstawowych kryteriów demarkacji pomiędzy naukami humanistycznymi i naukami przyrodniczymi jest kwestia sensu i znaczenia. Badacze pracujący w dziedzinie nauk przyrodniczych zajmują się rzeczami, które istnieją, tymczasem osoby uprawiające nauki humanistyczne ograniczają swe zainteresowania do rzeczy, które posiadają sens. Książka może stać się przedmiotem zainteresowania fizyka, ale jedynie ze względu na swe własności fizyczne, takie jak masa, objętość, rozmiary, budowę cząsteczkową etc. Żadne badanie fizyczne czy chemiczne nic nie powie na temat tego, co jest treścią książki. A właśnie to – treść, zawartość, sens, znaczenie – jest domeną nauk humanistycznych albo, lepiej, nauk o kulturze.

Określenie „nauki o kulturze” nie niesie ze sobą ładunku antropocentrycznego i obejmuje badania wszelkich praktyk sensotwórczych. Owe praktyki nie są ograniczone do podmiotów ludzkich. Również zwierzęta są podmiotami i są zdolne do wejścia w równorządny dialog z ludzkim badaczem. Jak zobaczymy, podmiotami mogą stać się nawet rzeczy martwe, gdy włączają się w sieć praktyk znaczeniowych. Ze zjawiskiem tym zetknęliśmy się już w rozdziale poświęconym teorii mediów, gdzie była mowa o koncepcji Marshalla McLuhana sygnowanej hasłem

„Przekaznik jest przekazem”. Kanadyjski badacz wskazywał na głębokie i wszechstronne skutki, jakie wywierają na nas środki przekazu, prowadząc do istotnych zmian psychologicznych, socjologicznych i kulturowych. Teorię aktora i sieci można uznać za uogólnienie i radykalizację koncepcji McLuhana i jego kontynuatorów.

Posthumanistyka czy posthumanizm? Można zaryzykować tezę, że występuje tu podobna różnica semantyczna jak w przypadku humanistyki i humanizmu. Humanistyka byłaby dziedziną nauki, podczas gdy humanizm to nurt myślowy i postawa światopoglądowa. Analogicznie POSTHUMANIZM oznaczałby typ światopoglądu, POSTHUMANISTYKA zaś badania naukowe utrzymane w duchu posthumanizmu. Posthumanizm byłby zatem światopoglądem, wedle którego na miano podmiotu zasługują nie tylko ludzie, ale również zwierzęta i przedmioty. Wszystkim owym bytom przysługuje sprawczość. Nie sposób oddzielić grubą kreską świadome działania wykonywane przez ludzi i zwierzęta od oddziaływań, jakie wywierają na nas rzeczy i przedmioty nieożywione.

Koncepcją bliską posthumanizmowi, choć z nim nietożsamą, jest transhumanizm. Pogląd ten został uznany za postawę znajdującą się pomiędzy tradycyjnym humanizmem a posthumanizmem. TRANSHUMANIZM głosi, że technologia staje się elementem ludzkiego ciała i że techniczne rozszerzenia stanowią element ludzkiego podmiotu. Wprawdzie więc transhumanizm nie rozszerza zakresu znaczeniowego pojęcia podmiotu na zwierzęta i rzeczy nieożywione, jak czyni to posthumanizm, niemniej rozumie to pojęcie szerzej aniżeli tradycyjny humanizm. Tutaj ponownie można nawiązać do koncepcji McLuhana, który uważał, że otaczające nas media i środki komunikacji nie są autonomicznymi przedmiotami, ale stanowią rozszerzenie

człowieka: ubranie to przedłużenie skóry, rower i samochód – przedłużenie nóg, zaś książka i komputer – przedłużenie ludzkiego umysłu. Transhumanizm zawiera w sobie przekonanie, że technika pozwala przezwyciężyć ludzkie ograniczenia i doprowadzić do poprawy losu ludzkości, co sytuuje tę doktrynę w pobliżu utopijnych nurtów myślowych w rodzaju millenaryzmu. Przekonanie to znajduje swój kulturowy korelat w figurze CYBORGA, która staje się założycielskim mitem tego sposobu myślenia.

Do domeny posthumanistyki zaliczają się również takie dyscypliny jak STUDIA NAD RZECZAMI i ANTROPOLOGIA RZECZY. Przedmioty nieożywione traktowane są w tej perspektywie nie jak narzędzia ludzkich działań i ich tło, lecz jako podmioty posiadające autonomiczną sprawczość i zdolne do oddziaływania na ludzkie zachowania. Rzeczy nie są poddawane badaniom eksperymentalnym, jak ma to miejsce w przypadku nauk przyrodniczych, lecz oddawany jest im głos. Rzeczy mają same o sobie opowiedzieć, a zadaniem osoby badającej jest usłyszeć głos przedmiotu martwego, odczytać komunikat, który ma on do przekazania. W ramach tego paradygmatu mówimy o życiu rzeczy, o ich biografiach i losach, zupełnie podobnie jak w przypadku jednostek ludzkich i zwierząt.

W obrębie posthumanistyki mieściłyby się również STUDIA NAD ZWIERZĘTAMI (*animal studies*). Zwierzęta od zawsze były tematem literatury, czego świadectwem są bajki zwierzęce, gatunek popularny już od starożytności. Postać zwierzęcia była zwykle jednak przedstawiana w sposób antropomorficzny i stanowiła jedynie pretekst do refleksji nad naturą ludzką. Zwierzęta często stanowiły jedynie metaforę ludzkich cech, zwykle wad i przywar. Studia nad zwierzętami odwracają tę optykę. Zamiast doszukiwania się cech ludzkich w świecie zwierząt, staramy się ujrzyć zwierzę w ludziach. Uznajemy je za podmiot i osobę tak samo wartościową jak osoba ludzka. Ostatnie dekady przyniosły olbrzymi postęp w badaniach prymatologicznych i etologicznych i pokazały, że do niedawna oczywista

granica między ludźmi i zwierzętami, taka jak np. posługiwanie się narzędziami czy mową, jest fikcją.

Inne określenia, które pojawiają się w kontekście posthumanistyki, to HUMANISTYKA EKOLOGICZNA, HUMANISTYKA ŚRODOWISKOWA, HUMANISTYKA ZRÓWNOWAŻONA, EKOPOSTHUMANISTYKA czy BIOHUMANISTYKA. Są to wszystko odmiany HUMANISTYKI NIEANTROPOCENTRYCZNEJ, która porzuca człowieka jako absolutny punkt odniesienia i fundament poznawczy. Punkt widzenia zostaje przeniesiony na inne istoty żywe jako na równorzędne i równoważne człowiekowi podmioty, które tworzą sieć zależności między sobą oraz otaczającym je środowiskiem ożywionym i nieożywionym. Człowiek zostaje zrzucony z piedestału, na którym ustawił sam siebie. Zostaje zdegradowany do statusu jednego z elementów biocenozy, która umieszczona w biotopie tworzy złożony ekosystem. Przetrwanie ekosystemu jest możliwe jedynie wówczas, jeśli będzie on funkcjonował w sposób zrównoważony. Żaden z organizmów nie jest w stanie przetrwać poza ekosystemem.

Posthumanizm posiada swe antecedencje w filozoficznym nurcie ANTYHUMANIZMU, którego początków doszukiwać się możemy już u Nietzschego i Heideggera. W *Liście o humanizmie* Martin Heidegger krytykuje humanizm ze względu na to, że w sposób nieunikniony pociąga on za sobą metafizykę obecności. Prowadzi bowiem do esencjalizacji jednostki ludzkiej, człowiek tymczasem wedle Heideggera jest egzystencją wymykającą się wszelkim określeniom i przekraczającą wszelkie ujęcia, gdyż tylko w ten sposób realizować się może ludzkie bycie w świecie. Humanizm może prowadzić do terroru, gdyż wszystko, co wymyka się jego definicjom człowieka, będzie w prawie dyskryminować, represjonować i unicestwiać. Jak pokazuje historia

ostatnich czterech wieków, taka możliwość się niejednokrotnie zrealizowała.

Donna Haraway (ur. 1944), za Freudem i Derridą, wymienia trzy ciosy, których doznał pierwotny narcyzm ludzkości w historii nowożytnej. Pierwszym z tych ciosów była rewolucja kopernikańska, która uświadomiła ludzkości fałszywość powszechnego przekonania o tym, że zajmujemy centralne miejsce we wszechświecie. Kolejną lekcją pokory była teoria Darwina, która podważyła aksjomat o zasadniczej różnicy między ludźmi i zwierzętami, wskazując na wspólnych przodków ewolucyjnych. Trzeci cios wyprowadził Freud, który strącił z piedestału ludzki rozum, dowodząc, że naszymi działaniami zawiaduje irracjonalna nieświadomość nakierowana na zaspokajanie biologicznych potrzeb. Od siebie Donna Haraway dokłada czwartą ranę na ludzkim ego, jaką jest rozwój technonauki prowadzący do pojawienia się cyborga, co pokazuje, że granica między technologią i życiem również nie jest łatwa do wytyczenia.

Istotnym kontekstem dla posthumanistyki jest koncepcja biowładzy i biopolityki zaproponowana przez Michela Foucaulta. Ten francuski historyk i filozof twierdził, że w czasach współczesnych przedmiotem władzy stało się życie wegetatywne człowieka. Władza polityczna sprawowana jest przez kontrolę nad zdrowiem i życiem obywateli, których ciała stają się w ten sposób elementami maszyny politycznej. Wskazuje się również na inspiracje płynące z feminizmu i studiów postkolonialnych, które podważały fallogocentryzm kultury zachodniej, aby odwołać się terminu Derridy. W swych późniejszych rozważaniach mówi Derrida o KARNOFALLOGOCENTRYZMIE, wskazując na uprzywilejowaną pozycję podmiotu racjonalnego, męskiego i mięsożernego.

Jednym z ważnych pojęć posthumanistyki jest **DYSKRYMINACJA GATUNKOWA** bądź **SZOWINIZM GATUNKOWY** – **GATUNKIZM** (ang. *speciesism*). Nazwa ta może kojarzyć się z terminami takimi jak nacjonalizm, rasizm, seksizm. Pojęcie to zostało spopularyzowane przez bioetyka i obrońcę praw

zwierząt Petera Singera (ur. 1946). Oznacza ono postawę, która przedkłada interesy swego własnego gatunku biologicznego nad interesy innych gatunków, jak również faworyzuje pewne gatunki względem innych ze względu na własny interes. Europejczycy zabijają dla zabawy dzikie zwierzęta, podobny los spotyka zwierzęta hodowane na mięso. Tymczasem zwierzęta domowe, takie jak psy czy koty, traktowane są często jako równorzędni partnerzy i współlokatorzy.

Pojęciem o intencji przeciwstawnej będzie CZŁEKOZWIERZ (ang. *humanimal*), którym posługuje się Pramod K. Nayar. Termin ten ma wskazywać na tożsamość człowieka i zwierzęcia, podważając istnienie granicy, jaką humanizm przeprowadza między tymi dwoma rodzinami istot.

Jacques Derrida wprowadza trudny do przełożenia termin *animot* (wym. animo). Jest to neologizm powstały z połączenia francuskich słów *animal* (zwierzę) i *mot* (słowo), a jednocześnie brzmi tak samo jak forma liczby mnogiej francuskiego słowa *animal* – *animaux* (wym. animo). Derrida zwraca uwagę na przemoc zawartą w słowie „zwierzę”, które ujmuje w sposób homogeniczny olbrzymie bogactwo różnorodnych gatunków świata fauny, przeciwstawiając je człowiekowi jako jednolitą grupę. Termin *animot* przypominać ma jednocześnie, że to właśnie słowo i mowa były uważane za symbol przepaści między ludźmi i zwierzętami. Te ostatnie miały być mowy pozbawione. Tezie tej przeczą jednak rezultaty uzyskane przez współczesnych zoologów, w tym prymatologów, takich jak Jane Goodall (ur. 1934).

Jedną z kluczowych figur posthumanistyki jest cyborg, czyli połączenie organizmu i maszyny. Postać ta została spopularyzowana przez Donnę Haraway (ur. 1944), która swą karierę akademicką rozpoczęła od doktoratu z biologii. Jest ona autorką

programowego artykułu zatytułowanego *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych* (1985). W *Manifeście* odsłania potrzebę stworzenia nowoczesnego mitu, który pozwoliłby przezwyciężyć wewnętrzne sprzeczności feminizmu i humanistyki w ogóle.

Pod koniec wieku XX wszyscy jesteśmy cyborgami. Cyborg przekracza nie tylko granicę między żywym i martwym, między organizmem i maszyną, ale również między kobiecym i męskim, gdyż wymyka się tradycyjnym rolom płciowym i należy do świata post-płci. Diagnozując współczesność, Haraway wymienia trzy akty transgresji uosobione w postaci cyborga.

Po pierwsze, przekroczona i zniesiona została granica między tym, co ludzkie, i tym, co zwierzęce. Wszelkie wyznaczniki bycia człowiekiem (mowa, narzędzia, struktura społeczna, życie psychiczne) okazały się przysługiwać również zwierzętom. Nie sposób nadal podtrzymywać tezy o istnieniu nieprzekraczalnej granicy między zwierzęciem i człowiekiem.

Po drugie, w wątpliwość podana została opozycja organizmu i maszyny. Tradycyjnie uważa się, że maszyna potrzebuje ludzkiego nadzoru i że brak jej autonomii. Współczesne maszyny stają się niepokojąco autonomiczne, niemal żywe, coraz bardziej przypominają ludzi i zwierzęta. My zaś sami jesteśmy bezbronni i bierni w obliczu technologicznego determinizmu. Stajemy się tylko dodatkiem do maszyny.

Po trzecie, zanika podział między sferą fizyczną i sferą niefizyczną. Technologia elektroniczna ulega daleko idącej miniaturyzacji, a jej obiekty stają się coraz bardziej mobilne i efemeryczne, opierając się na niewidzialnych, niedających się uchwycić zmysłowo falach elektromagnetycznych.

Haraway pisze o INFORMATYCE DOMINACJI, która zastąpiła biały kapitalistyczny patriarchat. Polega ona na wszechstronnej ingerencji technologii komputerowej w stosunki społeczne, ekonomiczne, w ludzką psychikę i w ludzkie ciała. Szczególna jest tutaj sytuacja kobiet. Ilustracją informatyki dominacji jest miejsce kobiet w układzie scalonym (*Women's place*

in the integrated circuit). Haraway zapożycza ową formułę od Rachel Grossman, która opisuje fabryki Intela w Malezji, Tajwanie, Hongkongu i innych krajach Azji Południowo-Wschodniej. W niektórych z nich kobiety stanowią 90% zatrudnionych osób, gdyż, wedle słów pracodawców, są bardziej zdyscyplinowane i łatwiejsze do kontrolowania niż mężczyźni. W ten sposób nowoczesny kapitał obraca w zysk patriarchalne wzorce tradycyjnych społeczeństw. Korporacje przeznaczają duże środki i wykorzystują najnowsze technologie na szkolenia i warsztaty, które mają wzmocnić chęć współzawodnictwa i wykonywania coraz wyższych norm.

Kolejnym pojęciem, które przywołuje badaczka, jest *EKONOMIA CHAŁUPNICTWA* (*homework economy*). Ta nowa sytuacja zawodowa możliwa jest dzięki rozwojowi technologii komunikacyjnych, komputerowych i robotyki. Charakteryzuje się tym, że pracownik niewykwalifikowany traktowany jest jako rezerwa siły roboczej w zależności od potrzeb. Jest raczej służącym niż pracownikiem, gdyż jest regularnie zmuszany do pracy w nadgodzinach. Cechy te przysługują domowej pracy kobiet i wielu pracom wykonywanym poza domem, nie tylko przez kobiety. Istotną częścią ekonomii chałupnictwa jest strukturalne bezrobocie, dotykające przede wszystkim kolorowych kobiet.

Donna Haraway zapożyczyła postać cyborga z feministycznej literatury fantastyczno-naukowej. Dzieła z tego nurtu prezentują alternatywny obraz naszej cywilizacji i pozwalają zrewidować i zdemaskować jej centralne mity, oparte na dualizmach: ja/inny, umysł/ciało, kultura/natura, męskie/kobiece, cywilizacja/prymityw etc. Cyborg łączy w sobie organizm i maszynę, znosząc opozycję między żywym i martwym. Stoi również ponad podziałem na męskie i żeńskie: cyborgi się nie rozmnażają, ale regenerują. Dualizmy jako takie stanowią narzędzia dominacji, a zaawansowana technologia pomaga je podważyć. Cyborgi to wyjście z bagna dualizmów, jak powiada Haraway. Jako figura outsidera łącząca w sobie przeciwstawne sfery

stanowi on doskonałą metaforę dla kolorowej kobiety, której tożsamość wymyka się popularnym kryteriom. Nie jest ona reprezentowana ani przez kobiety, ani przez czarnoskórych, ani przez Latynosów. Biały feminizm nic nie wspomina o rasie, a krytyka postkolonialna na ogół ignoruje kulturowe kwestie płci.

ŁUDZKIE I ZWIERZĘCE (AGAMBEN)

14.4

Na wstępie swej książki *Otwarte. Człowiek i zwierzę* (2002) Giorgio Agamben (ur. 1942) opisuje ilustracje z trzynastowiecznego manuskryptu Biblii hebrajskiej z Biblioteki Ambrojańskiej. Seria ilustracji inspirowana jest wizjami proroka Ezechiela, zinterpretowanymi z perspektywy żydowskiego mistycyzmu i mesjanizmu. Na jednym z obrazków widzimy ucztę sprawiedliwych, która ma odbyć się Dnia Ostatniego. Sprawiedliwi mają głowy zwierząt. Od prawej patrząc: wół, lew i orzeł (zwierzęta apokaliptyczne), obok pantera i kłapouchy osioł. Przygrywa im muzyk o małpiej twarzy. W dniach ostatnich relacja między ludźmi i zwierzętami zmieni formę, a ludzie zaakceptują swoją zwierzęcą naturę. Agamben powiada, że maszyna antropologiczna zostanie zatrzymana, a ludzie dostąpią zbawienia poprzez „wielką niewiedzę”.

Maszyna antropologiczna zaczęła pracować w starożytności, wraz z pierwszymi próbami konceptualizacji różnicy między człowiekiem i zwierzęciem. W sposób usystematyzowany uczynił to Arystoteles, wyróżniając trzy rodzaje duszy w człowieku: duszę vegetatywną, duszę zmysłową i duszę rozumną. Część vegetatywna przysługuje również roślinom, część zmysłowa – także zwierzętom, lecz tylko człowiek posiadać miałby władzę rozumową. Taki obraz człowieka funkcjonował bez wielkich zmian do czasów wystąpienia Charlesa Darwina i sformułowania teorii ewolucji gatunków w wyniku doboru naturalnego. Wedle hipotezy ewolucji naturalnej wszystkie gatunki tworzą

ILUSTRACJA 9 Biblia Hebrajska



ŹRÓDŁO: <https://blog.ilgiornale.it/franza/2015/04/16/pane-cibo-e-libri-alla-biblioteca-ambrosiana-la-mostra-expo-con-i-manoscritti-tra-i-piu-preziosi-al-mondo>
[dostęp 22.04.2025]

jedną wielką rodzinę, a człowiek ma wspólnych przodków ze wszystkimi gatunkami żyjącymi, a najbliższych z małpami. Pytaniem palącym stało się pytanie o „brakujące ogniwo” – pomost między światem zwierzęcym a ludzkim, o istotę, która nie byłaby już zwierzęciem, ale jeszcze nie kwalifikowałaby się jako człowiek. Pojawia się tu figura człowieka-małpy (niem. *Affen-mensch*) oraz człowieka niemówiącego (łac. *homo alalus*).

Takie ujęcie określa Agamben mianem NOWOŻYTNEJ MASZINY ANTROPOLOGICZNEJ. Działa ona w sposób ekskluzywny, doszukując się zwierzęcości w człowieku. To, co nieludzkie, definiowane jest przez animalizację człowieka, np. poprzez brak zdolności mówienia. Zdaniem Agambena łatwo zawęzić jeszcze bardziej tak pojętą definicję człowieka, aby wykluczyć z niej Żydów czy ludzi pogrążonych w śpiączce. STAROŻYTNA MASZYNA ANTROPOLOGICZNA miała funkcjonować odwrotnie: inkluzywnie, to, co nieludzkie, definiując poprzez humanizację zwierzęcia. Prowadzi do pojawienia się takich postaci jak małpolud, dzikie dziecko oraz człowiek dziki (łac. *homo ferus*), ale również niewolnik, barbarzyńca, obcy.

Granica między człowiekiem a zwierzęciem podlega bezustannym przesunięciom. Faktycznie jednak podział ów dokonuje się we wnętrzu człowieka, który nie jest w stanie wyjść poza własną perspektywę. Wedle Agambena celem nie jest określenie owej granicy, ale jej zniesienie. Nie będzie się odróżniać wówczas życia ludzkiego i zwierzęcego, ale jedynie NAGIE ŻYCIE (wł. *la vita nuda*). Swe dzieło *Homo sacer. Suwerenna władza i nagi życie* rozpoczyna włoski filozof od spostrzeżenia, że starożytni Grecy mieli dwa terminy na określenie życia. Pierwszy z nich, *dzoë*, oznaczał cechę życia, która łączy ludzi, zwierzęta i bogów. Drugi z tych terminów, *bios*, odnosił się do formy życia odpowiedniej dla jednostki lub grupy, jak życie kontemplacyjne (gr. *bios theoretikos*) czy życie polityczne (gr. *bios politikos*). Demokracja starożytna interesowała się jedynie *bios*. Życie naturalne, *dzoë*, było wykluczone z obszaru polis, toczyło się jedynie w sferze domowej (gr. *oikos*). Nowoczesna władza wkracza

na teren nagiego życia, *dzoë*, aby poddać je regulacji i kontroli. Taki rodzaj sprawowania władzy Michel Foucault określa jako biopolitykę, który można przeciwstawić tradycyjnemu modelowi prawno-instytucjonalnemu sprawowania władzy. Faktycznie jednak zdaniem Agambena nagię życie stanowiło przedmiot zainteresowania władzy już od samego początku. Analizy zaś Michela Foucaulta sprawiły, że fakt ten ujrzał światło dzienne.

PODMIOTOWOŚĆ PRZEDMIOTU (LATOUR)

14.5

Stanowisko najbardziej radykalne zdaje się reprezentować Bruno Latour (ur. 1947). Poszerza on pojęcie podmiotu w sposób najdalej posunięty, obejmując nim nie tylko zwierzęta, ale i obiekty nieożywione. „Przedmioty również posiadają sprawczość” – tak brzmi tytuł jednego z rozdziałów rozprawy pt. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie to teorii aktora-sieci* (2005). To przekonanie to jedno ze źródeł niepewności w kwestii tego, z czego zbudowany jest świat społeczny. Tradycyjnie bowiem w socjologii mówi się, że trwałość społeczeństwa zapewniają więzi społeczne. Wówczas jednak pojawia się pytanie, co takiego gwarantuje trwałość więzi społecznych. Odpowiedź brzmiałaby: trwałość więzi społecznych jest zagwarantowana przez trwałość samego społeczeństwa, co oczywiście prowadzi do tautologii. Latour podaje przykład stada pawianów. Pawiany kierują się pobudkami altruistycznymi, współpracują, gdyż potrzebują jedne drugich, są dla siebie „miłe”. Latour pokazuje, jak wiele wysiłków i zabiegów kosztuje podtrzymanie tego rodzaju więzi, gdy brak jest jakichkolwiek przedmiotów. Tymczasem rzeczy, które nas otaczają, wspierają więzi społeczne swoim „niemy” oddziaływaniem.

Przekonanie, że agregaty społeczne istnieją jedynie dzięki niewidzialnym więzom społecznym, sprawiło, że przestaliśmy dostrzegać rolę, jaką pełnią w tym wszystkim przedmioty. Stały

się dla nas niewidzialne. Mówimy, że czajnik gotuje wodę, nóż kroi chleb, a młotek wbija gwóźdź, lecz uważamy, że to tylko przenośnia i że faktyczna inicjatywa i intencjonalność należy do człowieka. Wedle teorii aktora-sieci (oznaczanej jako ANT, od ang. *action-network theory*) sprawstwo należy rozumieć szerzej. Może ono przysługiwać każdej rzeczy, która coś zmienia w danej sytuacji i wprowadza zmianę w przebiegu czynności podejmowanej przez inny podmiot. Aby zdać sobie sprawę z różnicy, jaką wprowadzić może przedmiot, warto wyobrazić sobie próbę wbicia gwoźdźcia bez młotka, zagotowania wody bez czajnika czy wyjścia na ulicę bez ubrania. Przedmioty są ważnymi uczestnikami przebiegu działań, jako tzw. czynniki pozaludzkie. Wedle klasycznego ujęcia Durkheima przedmioty stanowią tworzywo, na którym działa siła społeczna, same zaś nie posiadają żadnej siły żywotnej. Przedmioty były zmarginalizowane i niewidzialne, mimo że wykonywały swoją pracę niczym pokorni służący, jak pisze Latour. ANT to socjologia nakierowana na przedmiot, która dąży do emancypacji przedmiotu i do udzielenia mu głosu.

Rozważania Latoura na temat sprawczości przedmiotów ponownie przywołują na myśl konstatacje Marshalla McLuhana, który wskazywał na wpływ, jaki wywierają na nas środki przekazu, jak zmieniają naszą psychikę, strukturę społeczną i architekturę miast. Analogia ta staje się uderzająca, gdy Latour wymienia sytuacje, w których działania przedmiotu szczególnie łatwo dają się dostrzec. Jedną z nich jest badanie innowacji technicznych w rzemiośle, inżynierii i w nauce, w biznesie i w życiu codziennym. W momencie gdy nowe przedmioty wchodzą w nieprzewidziane interakcje z przedmiotami zastanymi, stają się lepiej widoczne. Później, gdy wejdą do codziennego obiegu, ponownie skrywa je zasłona przyzwyczajenia. Podobnie McLuhan obrazowo wskazywał, że dźwięk staje się widoczny w momencie przekraczania bariery dźwięku. W swych prawach mediów badał, w jaki sposób nowe media intensyfikują bądź minimalizują istniejące uprzednio zjawiska.

Kolejna sytuacja, w której zaczynamy naprawdę widzieć rzeczy, to badanie narzędzi archaicznych, egzotycznych, o tajemniczym przeznaczeniu. Kontakt z przedmiotem, którego zastosowania nie rozumiemy, zmusza nas do faktycznego dostrzeżenia przedmiotów i wagi funkcji, jakie mogą spełniać. Ten punkt z kolei może kojarzyć się z chwytem uduświenia, który wedle rosyjskiej szkoły formalnej miał doprowadzić do tego, aby dostrzec rzeczy takimi, jakie są, aby kamień uczynić kamiennym, gdyż codzienne obcowanie z rzeczami sprawia, że przestajemy je dostrzegać. Automatyzacja zjada rzeczy, pisał Szklowski.

Gdy Latour pisze o przywiązaniu naczelnych do przedmiotów przez ostatnie milion lat, można nabrać podejrzeń, że w otaczaniu się przedmiotami będzie dostrzegał ludzką specyfikę. Tak jednak zapewne nie jest, gdyż przedmioty odgrywają olbrzymią rolę w życiu zwierząt. Będą to Dawkinsowskie fenotypy rozszerzone, takie jak ptasie gniazda, kopce terminów czy mrowiska i inne, jak również elementy środowiska naturalnego.

W tradycyjnej socjologii przedmiot jest podzielony na dwie części: fizyczną i społeczną. Jeśli młotem wbijam gwóźdź, jest to działanie fizyczne. Jeśli na obrazku jest sierp i młot, jest to działanie symboliczne. Oddziaływania fizyczne wchodzić mają w zakres zainteresowań nauk przyrodniczych. Nauki społeczne i humanistyczne mają ograniczyć się do sfery symbolicznej. Zdaniem Latoura jest to podział sztuczny, prowadzący do marginalizacji nauk społecznych. Jego zdaniem nie ma głębszej różnicy między przyczynowością fizyczną i przyczynowością mentalną. Obie ostatecznie funkcjonują wedle praw fizyki, nawet jeśli są to odległe od siebie dziedziny fizyki.

Podmiotowość przedmiotów nie jest kwestią akademicką, gdyż łączy się ona z problemem władzy i nierówności społecznych. Ignorowanie sprawstwa rzeczy prowadzi do myślenia przyczyn i skutków, zrzucania winy na grupy społecznie upośledzone i do ukrywania faktycznych przyczyn nierówności społecznych.

BIBLIOGRAFIA

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

Giorgio Agamben, *Otwarte (fragmenty)*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.

Donna Haraway, *Manifest cyborga*, przeł. E. Franus, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17.

Bruno Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, przeł. A. Derra, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
„Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, Pozaludzkie/arcyłudzkie.

Bibliografia ogólna

ŹRÓDŁA KSIĄŻKOWE

- Alfred Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 2003.
Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
Frederic Copleston, *Historia filozofii*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 2006.
Jonathan Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998.
Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.
Zofia Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004.
Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1999.
Stefania Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, Warszawa 1984.
Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 2001.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/>
Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/>

Indeks pojęć i nurtów badawczych

A

adresat utworu 62–63
akt lokucyjny, illokucyjny
i perlokucyjny 70
akt mowy 69–70
aktant 59
alegoreza 124
alegoria czytania 208–209
allofon 38, 52
aluzja 174
amerykańska lingwistyka
strukturalna 50–51
androcentryzm 259
animot 266
antropocentryzm 260
antropologia rzeczy 263
antyhumanizm 264
anima i animus 93–94
antropologia kulturowa
227–230
arbitralność znaku
językowego 40, 54, 73, 79
archeologia wiedzy
205–206, 237 (w krytyce
postkolonialnej)
archetyp 93
architekstualność 168

B

bajka magiczna 57–58
baśń 100–101
behawioryzm 50, 84
biblioteka Babel 163–165
biohumanistyka 262
biopolityka 205–206, 265, 271
bios i dzoe 270–271
biowładza 205–206, 223–225,
265
błąd językowy zob. norma językowa
i błąd językowy
błędne odczytanie 207–208
bohater kulturowy 102
bycie i jestestwo (*dasein*) 132–134

C

chronotop 149–157
czarny feminizm 240–241, 269
centrum 196–197 (brak c.), 231–232,
241 (c. i peryferia)
cień 94
człekoźwierz 266
cyborg 263, 265–269
człowiek-małpa 270
człowiek niemówiący 270
człowiek Wschodu 237–238

- p>czytelnik idealny 61–63
-
- czytelnik modelowy 61–62
-
-
- D
-
- dekonstrukcja 195–210
-
- dekonstrukcjonizm 195–210
-
- denotacja 72
-
- destrukcja 132, 197
-
- diachronia i synchronia 39
-
- dialogizm 135, 141–159, 172 (d.
-
- a mowa pozornie zależna), 180
-
- (d. a pragmatyzm)
-
- dialogowość zob. dialogizm
-
- drag 220
-
- dwuwymiarowa budowa dzieła
-
- literackiego 117–118
-
- dzieło i tekst 204–205
-
- dyseminacja 201
-
- dyskryminacja 233
-
- dyskryminacja gatunkowa 265–266
-
- dysponent reguł twórczych 60
-
- dystrybucjonalizm 51
-
-
- E
-
- ego 88
-
- ekonomia chałupnictwa 268
-
- ekoposthumanistyka 262
-
- ekran kinowy 247–248
-
- emancypacja 233
-
- ergocentryzm 109
-
- episteme 205
-
- epoché*
- 106, 136
-
- esencjalizm biologiczny 219–222
-
- etnocentryzm 231, 259
-
- etnologia 197
-
- europocentryzm
-
- zob. etnocentryzm
-
- ewolucjonizm kulturowy 228–229
-
-
- F
-
- fallibilizm 186
-
- fallogocentryzm 201, 221–222, 265
-
- farmakon*
- zob. lekarstwo
-
- feminizm 211–217, 238–241
-
- (w krytyce postkolonialnej)
-
- fenomenalizm 103
-
- fenomenizm 103
-
- fenomenologia 103–122
-
- fenotyp rozszerzony 254, 273
-
- filozofia literatury 109–122
-
- fonem 20–21, 37–38, 52
-
- fonologia 51–52
-
- forma a substancja 40, 49–50
-
- formalizm 17
-
- formalizm rosyjski 17–34, 141
-
- formizm 17
-
- formuła zob. styl formularny
-
- funkcja emotywna języka 45
-
- funkcja estetyczna języka 43, 48
-
- funkcja fabularna 57
-
- funkcja fatyczna języka 45
-
- funkcja konatywna języka 45
-
- funkcja metajęzykowa języka 46
-
- funkcja narracyjna 59
-
- funkcja poetycka języka 46–47
-
- funkcja poznawcza języka 45
-
- funkcje języka 43–46
-
- futuryzm 22
-
-
- G
-
- gatunek dialogowy 145
-
- gatunek mowy 146
-
- Galaktyka Gutenberga 251–252
-
- gatunkizm zob. dyskryminacja
-
- gatunkowa
-
- gender 211, 217–222
-
- gender mainstreaming 218–219
-
- globalna wioska 253
-
- glossematyka 49
-
-
- H
-
- hamartia*
- zob. ironia tragiczna
-
- hegemonia kulturowa 231
-
- hermeneutyka 123–139
-
- hermeneutyka skupienia sensu
-
- i hermeneutyka podejrzeń
-
- 136–139
-
- heteroglosja zob. różnorodność
-
- heteromatriks zob. matryca
-
- heteroseksualna
-
- heteronormatywność 224
-
- heteroseksizm władzy 221

- hipertekstualność 168–170
 hipotekstualność 169–170
 hipoteza hordy pierwotnej 89
 humanistyka ekologiczna 262
 humanistyka nieantropocentryczna 262
 humanistyka środowiskowa 262
 humanistyka zrównoważona 262
- I
- id* 88
 ideologem 160
 ideologia estetyczna 209–210
 ideacja 107
 ikona 67
 imperium i kolonia 230–231
 indeks 67
 informacja stematyzowana
 i informacja implikowana 61
 informatyka dominacji 267–268
 instrumentalizm 186–187
 intencjonalność 108 (u Husserla),
 110–114 (u Ingardena)
 interpretant 66–67, 162
 intertekstualność 159–177
 intersekcjonalność 217
 introwertyzm i ekstrawertyzm 91
 ironia 98–100, 188
 ironia tragiczna 99
- J
- jaźń 88 (Freud), 108 (Husserl)
 jestestwo zob. bycie i jestestwo
 język a mowa 37, 38, 54, 78–81
 język jako system 38
 język poetycki 25, 47–48, 250
 język pozarozumowy 23
 językoznawstwo dynamiczne
 i statyczne zob. lingwistyka
 dynamiczna i statyczna
- K
- karnawalizacja 147–149
 karnawał średniowieczny 148–149
 karnofallogocentryzm 265
 kazańska szkoła lingwistyczna 36
- klasyczna teoria prawdy
 i koherencyjna teoria prawdy
 180–181
 kłące i korzeń 166–168
 kod 74–76
 kolonia zob. imperium i kolonia
 kolonizator i kolonizowany 231,
 236–237
 koło hermeneutyczne 129–131
 komedia 98–99
 kompleks Edypa i kompleks Elektry
 86, 89, 96
 komunikat 74
 konkretyzacja dzieła literackiego
 117–120
 konotacja 72
 konstatacja 69–70, 121–122
 konstrukcjonizm społeczny
 219–222, 224
 konwencjonalność znaku
 językowego zob. arbitralność
 znaku językowego
 kopenhaska szkoła
 strukturalistyczna 49–50
 krytyka archetypowa 95–102
 krytyka impresjonistyczna 22
 krytyka mediów 245–247
 krytyka mitograficzna zob. krytyka
 archetypowa
 krytyka pisma zob. krytyka mediów
 krytyka postkolonialna 227–242
 kultura 227–230
 kwestia homerycka 249
- L
- liberalna ironistka 189–190
 libido 86–90
langue i *parole* zob. język i mowa
 lekarstwo 202, 246
 LGBT 223
 LGBTQ 223
 lingwistyka dynamiczna i statyczna
 36–37, 39
 linia pozioma słowa i linia pionowa
 słowa 161
 literackość 25

- literatura wyczerpania 165
 literalizm i figuralizm
 w interpretacji 126–127
 logocentryzm 200–201
 ludowa kultura śmiechu 147–148
- M**
 majsterkowanie 198
 maksyma pragmatyczna 185
 margines 231–232, 241
 maszyna antropologiczna 269–271
 matryca heteroseksualna 221, 224–225
 medium 243–244, 252–254 (m. wg McLuhana)
 medium chłodne i medium gorące 255
 metafizyka obecności 197–202
 metafora a metonimia 47
 metalingwistyka 142–143
 metatekstualność 168–170
 metoda uzmienniania
 imaginacyjnego 107
 miejsce kobiet w układzie scalonym
 zob. informatyka dominacji
 miejsce niedookreślenia 115–120
 mit 53–56 (struktura mitu), 78–81
 (krytyka mitów popkultury),
 95–102 (krytyka mitograficzna),
 98–100, 102 (mit wegetatywny,
 mit kalendarzowy), 102
 (mit stworzenia, mit genetyczny,
 mit kosmogoniczny)
 mitem 54–56
 młodogramatycy 35–36
 model 74–75
 mowa niezależna i mowa zależna 170
 mowa pozornie zależna 170–173
 monolog wewnętrzny 172–173
 monolog wypowiedziany 169
 monomit 97–98
 morfem 37
 „murzyńskość” (*négritude*) 235
- N**
 nadjaźń 88–89, 98
 nagie życie 270–271
 narratologia 56–59
 narrator niewiarygodny 60–61
 naturalizm a konwencjonalizm
 fonetyczny 40, 73, 124
 nieświadomość 84–95
 nieświadomość indywidualna
 i nieświadomość zbiorowa
 90–95
 niewspółmierność 207–208
 niewspółobecność 143
 noeza i noemat 108, 137
 norma językowa i błąd językowy 232
 nośnik 76
 nowe medium 243, 247
- O**
 „onego czasu” 102
 ono 88, 98
 obraz akustyczny 41, 72–73
 opozycja dystynktywna 37
 oralność zob. psychodynamika
 oralności
 orientalizm 237–238
 osobowość maniczna 94–95
 oś syntagmatyczna i oś
 paradygmatyczna 41, 46–47, 56
 oś wyboru i oś kombinacji
 zob. oś syntagmatyczna i oś
 paradygmatyczna
 oznaczanie 72
- P**
 panoptikon 206
 parafraza 174–175
 paratekstualność 168–170
 parodia 176
 pastisz 175
 performatyw 69–70, 121–122
 performatywność płci 219–220
 persona 92–93
 pismo 199–203
 (dekonstrukcjonizm), 250
 (p. a wypędzenie poetów
 przez Platona), 251–252
 (p. wg McLuhana), 256–258
 (p. a oralność)
 pisarstwo kobiece 222

- plan wyrażania i plan treści 49,
75–76
- podporządkowany inny
zob. subaltern
- podmiot czynności twórczych
60–63
- podmiot utworu 60–63
- pojęcie 41, 72–73
- polifonia zob. polifoniczność
- polifoniczność 143–145, 159, 172
- polityka językowa 232
- popęd Erosa i popęd Tanatosa
86–87
- posthumanistyka 259–274
- posthumanizm 262
- postmodernizm 166
- poststrukturalizm 195–196, 203–205
- powieść gotycka 155
- powieść mitologiczna 102
- powieść monofoniczna i powieść
polifoniczna 143–145
- powieść próby 150–153
- powieść przygodowo-obyczajowa
154–157
- powieść rozwojowa (wychowawcza)
154
- poziom manifestacji, poziom
powierzchniowy, poziom
podstawowy wypowiedzi
58–59
- pozytywizm 18–19
- pragmatyka 67–69, 181
- pragmatyzm 66, 179–194
- praska szkoła strukturalna 41–49
- proces indywiduacji 90–95
- prymarny gatunek mowy i wtórny
gatunek mowy 146–147
- przedłużenie człowieka 254
- przedmiot intencjonalny 110,
113–114
- przedmiot przedstawiony 115–120
- przedświadośność 86
- przekaznik jest przekazem 252–254
- przekodowanie wewnętrzne
i przekodowanie zewnętrzne
75–76
- przełom antypozytywistyczny
19–21, 103, 109, 131
- przygodność 190–191
- psychodynamika oralności 255–258
- psychologizm 18, 20, 37, 50, 73,
104–105, 110, 113, 119
- psychoanaliza 83–102
- psychopomp 123
- puste znaczące 79–80, 196–198
- Q
- quasi-sądy 120–122
- queer 222–226
- R
- redukcja ejdetyczna 107, 136
- redukcja fenomenologiczna
106–107, 130
- redukcja transcendentalna
zob. redukcja
fenomenologiczna
- reguły formacyjna i reguły
transformacyjne 68
- relatywizm kulturowy 227–230
- remediacja 254
- reminiscencja 161, 174
- reprezentacja 37, 162, 182, 202,
206, 238–239 (r. polityczna
u Marksa)
- reprezentamen 66–67, 162
- rhizome* 166
- romans 98–99
- rosyjska szkoła formalna 17–34
- rozumienie zob. wyjaśnianie
i rozumienie
- różnojęzyczność 143
- różnica (*différance*) 200
- S
- sati* 239
- satyra 98–100
- semantyka 67–69
- semiologia 39, 65, 72–74, 77–81, 199
- semiotyka 65–81, 138–139
- semioza 66–67
- sens znaku 71–72, 180

- p
-
- sens dosłowny i sens duchowy 125–126, 136, 138
-
- sens historyczny, sens alegoryczny, sens tropologiczny i sens anagogeniczny 127–128
-
- signifiant i signifié zob. znaczące i znaczone
-
- silny poeta 189
-
- sjużet 31
-
- skaz 32, 145, 169
-
- słownik finalny 189–191
-
- słowo cudze 145, 159
-
- słowo dwugłosowe 142–143
-
- słowo dwukierunkowe 145
-
- solidarność 190–191
-
- sprawczość 260, 271–274 (s. przedmiotów)
-
- stapianie się horyzontów 135
-
- Stary Mędrzec 94–95
-
- stereotyp etniczny 232
-
- strumień świadomości 173, 186
-
- struktura 42–43, 48–49
-
- strukturalizm 35–63
-
- strukturalizm francuski 51–57
-
- strukturalizm warszawski 59–62
-
- studia nad rzeczami zob. antropologia rzeczy
-
- studia nad zwierzętami 263
-
- stygmata 233
-
- styl formularny 248–250
-
- stylizacja 176
-
- subaltern 238–239
-
- sublimacja 87, 89
-
- substancja a forma zob. forma a substancja
-
- subwersja 221 (feminizm), 223 (studia queer), 235 (krytyka postkolonialna)
-
- sufrażystka 212
-
- superego 88
-
- suplement 198–199
-
- suprematyzm 24
-
- symbol 67 (typ znaku), 93 (archetyp i symbol)
-
- syntaktyka 67–69
-
- szibbole 202
-
- szkoła aleksandryjska i szkoła antiocheńska 126–127
-
- szowinizm gatunkowy zob. dyskryminacja gatunkowa
-
- sztuka rozumienia 129–130
-
- Ś
-
- śmiej karnawałowy 148–149
-
- śmierć autora 204
-
- śmierć człowieka 206
-
- środek przekazu zob. medium
-
- świadomość historyczna 132, 134
-
- świat oka zob. świat ucha i świat oka
-
- świat przedstawiony 115–122
-
- świat tworców intencjonalnych 111
-
- świat ucha i świat oka 255
-
- T
-
- tekst 76–77
-
- tekst kultury 74
-
- teoria aktora-sieci 271–274
-
- teoria gender/queer 211–226
-
- teoria krytyczna 230
-
- teoria mediów 243–258
-
- teoria oralności 248–250
-
- teoria rezonansu czytelniczego 191–194
-
- tragedia 98–100
-
- transhumanizm 262–263
-
- transtekstualność 168
-
- trawestacja 175–176
-
- treść słowa 72
-
- „trzecie królestwo” zob. świat tworców intencjonalnych
-
- U
-
- udziwnienie 26–29, 273
-
- „umysł miękki” i „umysł twardy” 187
-
- W
-
- władza 224
-
- warstwowa budowa dzieła literackiego 111–116
-
- weryfikacjonizm 186
-
- wiedza jasna i wiedza wyraźna 184
-
- wiedza-władza 206, 223–225

Indeks pojęć i nurtów badawczych

- Wielka Matka 94–95
wielka figura semantyczna zob. świat przedstawiony
„wpływologia” 19
wrażliwość genderowa 218–219
wspólnota interpretacyjna 191–194
wspólnota wyobrażona 253
wtórna oralność 253
wtórny system modelujący 75
wygląd uschematyzowany 114–115
wyjaśnianie i rozumienie 131–132
wyobrażenia antropologiczna 229–230
wyparcie 87
wyższy układ semantyczny zob. świat przedstawiony
wzorzec archetypowy 95

Z
zakres znaczeniowy 72
zasada przyjemności i zasada rzeczywistości 88
znaczące i znaczone 41, 73, 78–81, 139
znaczenie 71–75
znak 66–81

Indeks osób

A

Abraham, bibl. 124, 127–128
Abriszewski Krzysztof 194
Achilles Tatios 150
Adamczyk Monika 210
Adorno Theodor W. (Theodor
Ludwig Wiesengrund) 230
Agamben Giorgio 269–271, 274
Ajschylos 96, 237
Amsterdamski Stefan 258
Anders Jarosław 177
Anderson Benedict 253, 258
Andrzejewski Jerzy 168, 225–226
Anna, św. 87
Apulejusz z Madaury (Lucius
Apuleius) 154
Arystoteles 21, 31, 123–124, 139, 180,
187, 269
Augustyn z Hippony, św. 130
Austen Jane 172, 238
Austin John Langshaw 69–70, 122, 219
Ayer Alfred 275

B

Bachtin Michaił 14, 33, 135, 141–143,
145–150, 152–154, 156–157, 159,
161, 172, 180

Badinter Élisabeth 221, 226
Bally Charles 170, 172, 177
Baluch Jacek 63
Banasiak Bogdan 200, 226
Banfield Ann 172, 177
Barthes Roland 77–81, 203–205,
210
Barth John 165–166, 177
Bassaj Maria 275
Baszniak Tadeusz 275
Baudelaire Charles 188
Baudouin de Courtenay Jan
Niecisław 20, 36–37
Bazylides 164
Beauvoir Simone de 213–214, 220
Beckett Samuel 165
Benedict Ruth 217
Bentham Jeremy 181, 206
Berent Waław 172
Bettelheim Bruno 100–102
Biely Andriej 21
Bloomfield Leonard 50–51
Bloom Harold 189, 207
Błok Aleksandr 21
Boas Franz 50, 229
Boccaccio Giovanni 32, 149
Bodkin Maud 95–96

- Bogatyriow Piotr 23, 42
 Bolter Jay David 254
 Bonaparte Ludwik 239
 Bonaparte Napoleon zob. Napoleon I Bonaparte
 Borges Jorge Luis 163–166
 Boswell James 119
 Bourdieu Pierre 219
 Brecht Bertold 28, 175
 Brentano Franz 108
 Briusow Walerij 21
 Buczyńska-Garewicz Hanna 194
 Bühler Karl 44–45
 Burzyńska Anna 14, 34, 62, 139, 157, 210, 275
 Butler Judith 216, 219–221, 224, 226
 Byron George Gordon 237
- C
- Campbell Joseph 97
 Camus Albert 169–170
 Celan Paul 202–203
 Cervantes y Saavedra Miguel de 30, 32, 99, 144, 147, 149, 165–166, 176
 Césaire Aimé 235–236
 Cesluk-Grajewski Wincenty 157
 Chachulski Tomasz 16
 Charcot Jean-Martin 83
 Chariton z Afrodyzji 150
 Chaucer Geoffrey 237
 Choiński Krzysztof 226
 Chomsky Noam 41, 51, 58, 167
 Christie Agatha 61
 Chwedeńczuk Bohdan 275
 Cixous Hélène 222
 Coleridge Samuel Taylor 119
 Comte Auguste 18, 20
 Conrad Joseph (Józef Teodor Konrad Korzeniowski) 234, 238
 Copleston Frederic 275
 Cortázar Julio 117
 Culler Jonathan 275
- D
- Dancygier Józef 102
 Danek Danuta 102
- Dante Alighieri 160
 Darwin Charles 265, 269
 Dawkins Richard 254, 273
 Dąmbaska-Prokop Urszula 177
 Defoe Daniel 157, 234
 Deleuze Gilles 166–167
 Derra Aleksandra 274
 Derrida Jacques 40, 188, 195–197, 199–203, 207–208, 210, 231–232, 241, 265–266
 Destutt de Tracy Antoine 209
 Dewey John 68, 181, 188
 Dickens Charles 157
 Diderot Denis 157
 Dilthey Wilhelm 20, 131–132, 139
 Diodor z Tarsu 127
 Domańska Ewa 242, 274
 Dostojewski Fiodor 142–144, 155, 157, 159
 Dryden John 237
 Dujardin Édouard 172–173
 Dyjas Z. 194
 Dziadek Adam 81
- E
- Eco Umberto 60–62
 Eichenbaum Boris 21, 23, 31–34
 Einstein Albert 150, 187
 Eisenhower Dwight 46
 Eliade Mircea 136–137
 Elias Norbert 227
 Empedokles 87
 Eurypides 96
 Ezechiel, bibl. 269
- F
- Falicka Krystyna 177
 Falicki Jerzy 177
 Falski Maciej 81
 Fanon Frantz 236, 242
 Fastinger Leon 233
 Fielding Henry 144
 Filipczuk Michał 194
 Filon z Aleksandrii 124–127, 136
 Fish Stanley 182, 191–194
 Flaubert Gustave 155, 171–172, 237

- Ford Henry 251
 Foucault Michel 138–139, 205–206, 220, 223–224, 226, 237, 239, 265, 271
 Fourier Charles 212
 Franus Ewa 274
 Frege Gottlob 65, 70–72, 81, 104, 111, 162
 Freud Sigmund 83–90, 102, 136–139, 197, 265
 Frye Northrop 98
- G
- Gadamer Hans-Georg 134–136, 139
 Galileusz (Galileo Galilei) 189
 Gandhi Mahatma 239
 Garbo Greta 79
 Gay John 175
 Genet Jean 215
 Genette Gérard 168–169
 Głowiński Michał 16, 59, 62–63, 169, 275
 Goethe Johann Wolfgang von 119, 172
 Gogol Nikołaj 32, 34
 Gombrowicz Witold 14, 29
 Gomulicki Juliusz Wiktor 247
 Goodall Jane 266
 Goreń Andrzej 157
 Goreń Anna 157
 Gould Glenn 167
 Górny Wojciech 62
 Gramsci Antonio 238
 Greimas Algirdas Julien 58–59, 62
 Grimm Jacob 131
 Grossman Rachel 268
 Grusin Richard 254
 Grządkowska-Nita Wioleta 16
 Grzeliński Adam 210
 Guattari Felix 166–167
- H
- Hanuszkiewicz Adam 119–120
 Haraway Donna 265–268, 274
 Hartman Geoffrey 207
 Hartmann Eduard von 84
 Havelock Eric Alfred 199, 250, 258
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 103, 180, 188–189, 203
 Heidegger Martin 132–134, 139, 188, 197, 201, 264
 Heinz Adam 63
 Heliodor z Emesy 150
 Hemingway Ernest 118
 Heraklit z Efezu 73
 Herbert Zbigniew 247
 Herder Johan Gottfried von 131
 Hezjod z Beocji 250
 Hillis Miller Joseph 207
 Hjelmslev Louis 49
 Hölderlin Friedrich 139
 Homer 163, 169, 176, 249–250, 258
 hooks bell 216, 226, 240–242
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 21, 111
 Horkheimer Max 230
 Hugo Victor 160, 163, 251
 Hume David 186
 Husserl Edmund 20, 103–110, 113, 116, 122, 134, 137
 Hutcheon Linda 176
- I
- Ingarden Roman 109–120, 122
 Irigaray Luce 220, 222
 Iwaszkiewicz Jarosław 169–170, 225–226
- J
- Jacobs Roderick A. 193
 Jadacki Jacek Juliusz 81
 Jakobson Roman 21, 23, 25, 41–47, 62, 207, 250
 James William 68, 173, 181, 184, 186–188, 194
 Jan Chryzostom, św. 127
 Jan Kasjan, św. 127
 Japola Józef 258
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 144
 Jessel David 222
 Jezus Chrystus 87, 165, 185, 193

- Joyce James 102, 163, 169, 172–173
 Juliusz Cezar (Gaius Iulius Caesar) 46, 79, 118
 Jung Carl Gustav 54, 86, 90–95, 102
- K
- Kaden-Bandrowski Juliusz 172
 Kafka Franz 102
 Kalinowski Witold 242
 Kant Immanuel 103, 106, 137, 150, 180, 188, 209–210
 Karkowski Czesław 210
 Kartezjusz (René Descartes) 84, 109, 137, 184, 260
 Kasjan zob. Jan Kasjan, św.
 Keats John 46
 Kerckhove Derrick de 199
 Kierkegaard Søren Aabye 188
 Kipling Rudyard 234
 Klemens Aleksandryjski, św. 127
 Kochanowski Jan 174
 Kolumb Krzysztof 230, 241
 Kopernik Mikołaj 189
 Kostkiewiczowa Teresa 275
 Kotarbiński Tadeusz 11, 13
 Krasuska Karolina 226
 Kratylos 40, 45, 73, 124
 Kristeva Julia 159–162, 168, 174, 177, 222
 Kruszewski Mikołaj 20, 36
 Ksenofont 150
 Kuderowicz Zbigniew 139
 Kuhn Thomas 189
- L
- La Fontaine Jean de 172
 La Mettrie Julien de 260
 Latour Bruno 261, 271–274
 Lautréamont (Isidore Ducasse) 160, 162
 Lawrence David Herbert 215
 Leeuw Gerardus van der 136
 Lem Stanisław 62, 120
 Lenin Włodzimierz 33
 Leonardo da Vinci 87
 Leopold II, król Belgii 231
- Lermontow Michaił 76
 Lesage Alain-René 144
 Lessing Gotthold Ephraim 111, 114
 Leszczyński Adam 242
 Leśniak Kazimierz 139
 Levin Samuel 193
 Lévi-Strauss Claude 51–53, 55–57, 59, 62, 197–198
 Lewicki Zbigniew 177
 Lipps Theodor 104
 Locke John 65, 173
 Longos z Lesbos 150
 Lord Albert 248, 251
 Luter Martin 251
- Ł
- Łotman Jurij 74–76, 81
 Łukasiewicz Małgorzata 139
 Łużny Ryszard 34
- M
- Mailer Norman 215
 Majakowski Władimir 23
 Majewska Ewa 226, 242
 Majewski Paweł 258
 Malewicz Kazimierz 24
 Malinowski Bronisław 45
 Mallarmé Stéphane 160–161, 174
 Mandeville Bernard de 237
 Mankiewicz Joseph E. 79
 Mann Thomas 102, 117
 Man Paul de 207–210
 Marcuse Herbert 230
 Marinetti Filippo 22
 Markiewicz Henryk 34, 63, 117
 Markowski Michał Paweł 14, 34, 62, 157, 182–183, 210, 275
 Marks Karol 137–139, 239
 Maryja 87, 193
 Marzec Andrzej 200
 Matuszewski Krzysztof 139
 Mayen Józef 62
 Mayenowa Maria Renata 34, 62, 177
 McLuhan Marshall 199, 243, 251–255, 258, 261–262, 272
 Mead Margaret 217, 219, 226

- Mencwel Andrzej 229
Michalski Krzysztof 139
Micińska Aniela 171
Mickiewicz Adam 174
Mioletinski Eleazar 101–102
Migne Jacques Paul 19
Miller Henry 215
Millet Kate 215
Mill John Stuart 104, 181
Mitosek Zofia 14, 16, 275
Modzelewska Natalia 157
Moir Anne 222
Montaigne Michel de 84, 137
Morgan Lewis 228
Morris Charles William 67–68, 181, 192
Mościcki Paweł 274
Moynihan Robert 210
Mukařovský Jan 42–43, 47, 62
- N
- Nabokov Vladimir 188
Napoleon I Bonaparte, cesarz
Francuzów 121, 237
Nayar Pramod K. 266
Newton Isaac 187
Nietzsche Friedrich 137–139, 188,
197, 210, 220, 264
Nolan Christopher 165
Nycz Ryszard 16, 177, 210, 261
- O
- Ohmann Richard 193
Okopień-Sławińska Aleksandra
59–60, 62–63, 275
Ong Walter Jackson 199, 255–256,
258
Orygenes 127
Otto Rudolf 136
- P
- Parry Milman 248–249, 251
Pascal Blaise 160
Pasek Jan Chryzostom 32
Paweł Apostoł, św. 124
Peirce Charles Sanders 65–68, 74,
162–163, 181, 183–186, 194
- Petroniusz (Gaius Petronius Arbiter)
154
Piłat Poncjusz (Pontius Pilatus) 134
Pitagoras 73
Pizystrat 249
Platon 40, 111, 124, 132, 134, 202, 211,
245–248, 250, 258
Płachecki Marian 34
Pobłocki Kacper 242
Pomian Krzysztof 62
Pomorska Krystyna 62
Pope Alexander 237
Popowski Wacław Jan 194
Popper Karl Raimund 111, 233
Potiebnia Ołeksandr 21
Potocki Jan 31, 62
Prokopiuk Jerzy 90, 102
Propp Władimir 33, 57–59, 63
Proust Martin 188, 210
Prud'hon Pierre-Paul 160
Prus Bolesław 97, 121
Przybysławski Artur 210
Ptolemeusz (Klaudios Ptolemaios)
189
Putnam Hilary 181
- R
- Rabelais François 142, 144, 147, 149,
157, 176, 256
Radcliffe Ann 52, 155
Radcliffe-Brown Alfred 52
Ranke Otto 131
Rauszer Michał 242
Reale Giovanni 275
Renouvier Charles 103
Richardson Samuel 144
Rickert Heinrich 20
Ricoeur Paul 136–137
Riffaterre Michel (Michael) 162, 177
Rilke Rainer Maria 210
Rimbaud Arthur 230
Ritz German 225
Rorty Richard 181–182, 188–190,
194, 203, 210
Rosenbaum Peter S. 193
Rosner Katarzyna 81, 139

- Rousseau Jean-Jacques 89, 144, 200, 208, 210, 221, 229, 232
 Roussel Raymond 160
 Rzewuski Henryk 32
- S
- Safona z Lesbos 225
 Said Edward W. 237–238, 242
 Saloni Zygmunt 34
 Salwa Mateusz 274
 Sapir Edward 50
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta 16
 Saussure Ferdinand de 20, 36–41, 43, 47, 50, 54, 65–66, 72–74, 77, 124
 Scarron Paul 144, 157, 175
 Schiller Friedrich 121, 210
 Schlegel August Wilhelm von 131
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 131
 Schleiermacher Friedrich 128–129
 Shakespeare William 118–119, 149, 213, 215, 225, 233, 237
 Shannon Claude E. 74–75
 Shklar Judith N. 189
 Sidorek Janusz 122
 Siedlecki Franciszek 34
 Sienkiewicz Henryk 234
 Singer Peter 266
 Skoczylas Joanna 200
 Skwarczyńska Stefania 14, 139, 275
 Sławek Tadeusz 200
 Sławiński Janusz 59–60, 117, 275
 Słowacki Juliusz 119
 Smollett Tobias 157
 Smólski Krzysztof 16
 Sofokles 96
 Sokrates 45, 124, 245–246, 248
 Sorel Charles 144, 157
 Spielberg Steven 97
 Spivak Gayatri Chakravorty 238–239
 Stalin Józef 33
 Stanley Henry 231
 Stawar Andrzej 34
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 157
- Sterne Laurence 32, 144
 Stoller Robert 218
 Stróżyński Tomasz 177
 Swift Jonathan 27
 Szahaj Andrzej 194
 Szczucka-Kubisz Natalia 258
 Szekspir zob. Shakespeare William
 Szklowski Wiktor 21, 23, 26, 31–32, 34, 273
- Ś
- Świrszczynska Anna 216
- T
- Tales z Miletu 245
 Tanalska Anna 81
 Tarski Alfred 46
 Tatarkiewicz Władysław 275
 Thackeray William 157
 Thorne J.P. 193
 Tolstoj Lew 27–28, 34, 143
 Tomasik Wojciech 177
 Tomaszewski Boris 23
 Trubieckoj Nikołaj 23, 37–38, 42, 51, 63
 Turczyn Anna 81
 Turgieniew Iwan 143
 Turing Alan 225
 Turowicz Maria 122
 Twardowski Kazimierz 109
 Tygielska Hanna 242
 Tylor Edward 228
 Tynianow Jurij 21, 23, 29–31, 34, 176
- U
- Ulicka Danuta 16, 122, 157
 Urfé Honoré d' 151
 Uspienski Boris 74
- V
- Vauvenargues Luc de Clapiers de 160
 Vodička Felix 42, 48, 63
 Voltaire (François-Marie Arouet) 151

Indeks osób

W

Wajs Andrzej 122
Walpole Horace 155
Wellek René 42
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro)
169, 175
Whitehead Alfred 245
Wilde Oscar 225
Windelband Wilhelm 20
Wiśniewski Jacek 177
Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 17
Wittgenstein Ludwig 162, 188
Wojtasik Andrzej 242
Wojtyga-Zagórska Wiesława
63
Wolniewicz Bogusław 71, 81
Wolter zob. Voltaire
Wołk Marcin 210
Wołodźko Alicja 34

Wołoszynow Walentin 170, 172
Wołowicz Grzegorz 16
Woolf Virginia 173, 212–213
Wyka Kazimierz 175
Wyrwas-Wiśniewska Monika 242

Y

Yeats William Butler 189

Z

Zdrenka Marcin 210
Zieliński Edward Iwo 275
Zimand Roman 34
Zinn Howard 241–242
Zola Émile 172

Ż

Żeromski Stefan 172
Życieńska Ewa 226
Żyłko Bogusław 81

KRZYSZTOF GAJEWSKI, profesor w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, absolwent studiów magisterskich w Instytucie Literatury Polskiej UW i studiów doktoranckich w Instytucie Filozofii UW. Opublikował trzy książki (*Tryumf amatora. O społecznościowych praktykach tekstualnych w świecie mediów elektronicznych*, Warszawa 2020; *Reprezentacje komunizmu. PRL z perspektywy badań literackich i kulturowych*, Warszawa 2018; *Umysł wobec świata. Intencjonalność w filozofii Johna Searle'a*, Warszawa 2016) i kilkadziesiąt artykułów naukowych. W swej pracy badawczej zajmuje się przede wszystkim literaturą i kulturą XX wieku. Jego zainteresowania obejmują ponadto krytyczną analizę dyskursu, teorię mediów, kulturowe studia nad komunizmem oraz krytykę postkolonialną. Od ponad 20 lat prowadzi zajęcia dydaktyczne na uniwersytetach w Polsce i za granicą.

Książka jest poświęcona współczesnej metodologii nauk o literaturze i o kulturze w ujęciu historyczno-tematycznym. Za początek współczesności autor przyjmuje przełom antypozytywistyczny i krytykę genetyzmu przez formalistów. Ostatnim krzykiem metodologicznej mody jest posthumanistyka, która zamyka całość. Zawarte w książce koncepcje i teorie pozwolą na lepsze zrozumienie zjawisk z zakresu kultury współczesnej i dawnej. Ich znajomość ułatwi samodzielną analizę i interpretację nie tylko dzieł literackich i tekstów językowych, ale także filmów, obrazów i widowisk niekoniecznie o charakterze artystycznym. Zamierzeniem autora było maksymalne zawężenie tematyki i zagęszczenie treści. Każdy wykład to pigułka wiedzy na temat danej metodologii czy nurtu badawczego. Autor stara się skomplikowane koncepcje przedstawiać językiem prostym i zrozumiałym. Swoje rozważania opiera przede wszystkim na tekstach źródłowych, które omawia w poszczególnych rozdziałach. Na końcu każdego z nich znajduje się bibliografia zawierająca listę omawianych tekstów.

[...] narracja Gajewskiego jest przejrzysta, przekonująca, dobrze uporządkowana i podporządkowana wewnętrznej dynamice myśli nowoczesnej podejmującej i rozwiązującej problemy i dylematy tekstów literackich, wynikające z konfrontacji zasady autonomii z zasadą zaangażowania i uwikłania w globalne procesy cywilizacyjno-przyrodnicze.

Z RECENZJI PROF. RYSZARDA NYCZA



Komitet
Nauk o Literaturze