

ISSN 1508-6305

ER(R)GO Nr 30 1/2015

Teoria | Literatura | Kultura



czeska teoria literatury

światy fikcyjne

mereologia i holistyka

echa szkoły praskiej

rozdroża teorii

wnętrze monologu

dyskurs nowych mediów

meandry narracji

Ewa Brzeska • Jakub Češka • Lubomír Doležel
Bohumil Fořt • Jiří Koten • Marzena Kubisz
Izabella Penier • Karel Piorecký • Ondřej Sládek

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 30 1/2015

Pod gościnną redakcją
Libora Martinka



Katowice 2015

Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Leszek Drong i Paweł Jędrzejko

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Anna Chromik, Tomasz Kalaga, Marzena Kubisz,
Karolina Lebek, Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Tomasz Porwit, Bartosz Stopel, Ewa Wylężek

Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds),

Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice),
Alicja Helman (Kraków), Erazm Kuźma (Szczecin), Ryszard Nycz (Kraków),

Libor Martinek (Opava-Wrocław) Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),

Emanuel Prower (Katowice), Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń),

Lech Witkowski (Toruń), Anna Zajdler-Janiszewska (Łódź)

Zespół recenzencki (2015)

prof. dr hab. Wojciech Bałus (UJ), prof. dr hab. Wiesław Krajka (UMCS),

prof. dr hab. Eugeniusz Wilk (UJ), dr hab. Ilona Dobosiewicz (prof. UO),

dr hab. Dorota Filipczak (prof. UŁ), dr hab. Anna Grzegorzczak (prof. UAM),

dr hab. Monika Jaworska-Witkowska (prof. KPSW), dr hab. Monika Bakke (UAM),

dr hab. Anna Branach-Kallas (UMK), dr hab. Anna Car (UJ)

dr hab. Katarzyna Jastrzębska (UJ)

Spis treści

5 wstęp

Wojciech Kalaga	– Er(r)go.....	5
-----------------	----------------	---

7 rozprawy – szkice – eseje

Lubomír Doležel	– Jak dotrzeć do fikcyjnych światów?.....	9
Jakub Češka	– Proliferacyjne efekty fikcji. Naśladowanie literatury jako zasada motywacji postępowania człowieka.....	23
Bohumil Fořt	– Pojęcie stosunku całości i części u Mukařovskiego w szerszej perspektywie mereologicznej i holistycznej.....	51
Karel Piorecký	– Literatura czeska i nowe media. Wprowadzenie do tematu.....	63

89 omówienia – komentarze – polemiki

Jiří Koten	– Początki referowania monologu wewnętrznego w czeskiej literaturze narracyjnej.....	91
Ondřej Sládek	– Pojęcie „świata” w koncepcjach Szkoły Praskiej i w teorii narracji fikcjonalnej Doležela.....	107

125 varia – kontynuacje – antycypacje

Izabella Penier	– Czy Ameryka może być post-etniczna? Czarny Atlantyk i interwencyjne dyskursy postkolonializmu a afroamerykańskie studia kulturowe.....	127
Ewa Brzeska	– Gwałcenie zaleceń Becketta odnośnie teatru w Polsce.....	145

155 recenzje

Marzena Kubisz	– Poszerzenie historii, czyli (teoretyczny) kres antropocentryzmu.....	157
----------------	--	-----

165 noty o książkach

173 summaries in english

179 informacje dla autorów

Contents

5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go.....5

7 studies and essays

- Lubomír Doležel – How to Reach Fictional Worlds? 9
Jakub Češka – Proliferative Effects of Fiction. Mimicking literature
as a Principle Motivating Human Actions..... 23
Bohumil Fořt – Mukařovskí's Concept of the Part-Whole Relation
in a Broader Mereological and Holistic Perspective..... 51
Karel Piorecký – Czech Literature and the New Media.
An Introduction to the Problem 63

89 commentaries and debates

- Jiří Koten – The Beginnings of Reported Inner Monologue
in Czech Narrative Literature91
Ondřej Sládek – The Notion of “World”
in the Conceptions of the Prague School
and in Doležel's Theory of Fictional Narration.....107

125 varia – follow-ups – anticipations

- Izabella Penier – Post-Ethnic America?
Postcolonial Interventions into American Culture Wars
and Black American Studies 127
Ewa Brzeska – Violating Beckett's Prescriptions
for Theatre in Poland.....145

155 reviews

- Marzena Kubisz – Broadening History,
or the (Theoretical) End of Anthropocentrism..... 157

165 notes on books

173 summaries in english

179 info for contributors

Er(r)go...,

czeska teoria literatury, a więc przede wszystkim powrót do światów możliwych. Fikcjonalność i narracja. Relacje znak—świat, znak—użytkownik a między nimi problem fikcyjności. Fikcja jako przedłużenie dziecięcych gier w dorosłości? Czy możemy uciec od naszego języka? Jeden świat, czy wiele światów? Światy totalne czy małe? Aktualizm czy posybilizm? W rezultacie konkluzja: istnienie fikcyjne nie jest jednolite, „egzystować fikcyjnie oznacza egzystować na różne sposoby, w różnych systemach i w różnych stopniach” (Doležel). A co na to Mukařovský, Szkoła Praska i Ingarden? Rzeczywistość intencjonalna i rzeczywistość transcendentalna; quasi-rzeczywistość, świat przedstawiony a kwestia odniesienia, „kontekst świata zewnętrznego” (Vodička). Rzeczywistość literacka jako znak odnoszący się do rzeczywistości realnej; ontologiczna spójność świata a prawdziwość „świata wymyślonego”. Światy (z)mieszane. *Heterocosmica*.

Z jednej strony zatem wszelkie światy kreowane i autonomia dzieła literackiego, z drugiej jednak jego normatywność i performatywność nakierowana na świat rzeczywisty. Także w służbie poprawności politycznej? A zatem rehabilitacja *mimesis* w kontekście światów możliwych. *Pseudomimesis* jako imitacja fikcji; zanurzanie fikcji w rzeczywistości; denaturalizacja fikcji. Postać jako miejsce do naśladowania – uleganie efektom fikcji. Podwójny Barthes. Czytelnik i postać jako lunatycy literatury.

Mukařovský raz jeszcze – mereologicznie i holistycznie, czyli części i stosunki, a w rezultacie struktura. Przedtem jednak Leibnitz i stosunek strukturyzowanych całości i ich części, holizm i całość Smutsa jako uogólniona struktura rzeczywistości. Struktury Mukařovskiego jako synteza myślenia mereologicznego i holistycznego z heglowskim idealizmem.

I wreszcie sprawy bardziej szczegółowe, czeskie i nie-czeskie: monolog wewnętrzny w czeskiej literaturze narracyjnej, nowe media, Internet, World Wide Web, e-mail, sms a czeski dyskurs literacki, postetniczność Ameryki i interwencyjne dyskursy postkolonializmu oraz gwałcenie Becketta.

Numer ten ukazuje się pod gościnną redakcją profesora Libora Martinka z Uniwersytetu w Oprawie i Uniwersytetu Wrocławskiego.

Wojciech Kalaga

Er(r)go...

Czech literary theory, thus a return to possible worlds. Fictionality and narration. The relations sign—world, sign—interpreter, and between them, the question of fiction. Fiction as an extension of childhood games in adulthood? Can we escape our language? One world, or many worlds? Total worlds, or small ones? Actuality or possibility? And, as a result, a conclusion: fictional existence is not uniform, “to exist fictionally, means to exist in many ways, many systems and on many levels” (Doležel). And how does Mukařovský respond to this? The Prague School? Ingarden? Intentional reality and a transcendental one; quasi-reality, the depicted world and the question of reference, “the context of the outside world” (Vodička). The literary reality as a sign referring to the real reality; ontological integrity of the world, and the reality of a “conceived world.” Mixed worlds. *Heterocosmica*.

Thus, on the one hand all the created worlds and the autonomy of the work of literature, and on the other hand, the work’s normativity and performativity aimed at the real world. In the service of political correctness as well? Thus a vindication of *mimesis* in the context of possible worlds. *Pseudomimesis* as an imitation of fiction; the submerging of fiction in reality; denaturalisation of fiction. A character as a place for imitation—submitting to the effects of fiction. Barthes doubled. The reader and the character as sleepwalkers of literature. Mukařovský once again—mereologically and holistically, thus the parts and relations, and as a result—structure. Yet first Leibnitz and the relations between structured wholes and their parts, Smuts’ holism and the whole as a generalised structure of reality. Mukařovský’s structures as a synthesis of mereological and holistic thinking with Hegelian idealism.

And finally, more particular matters, Czech and non-Czech: internal monologue in Czech narrative literature, new media, the Internet, World Wide Web, e-mail, sms, and the Czech literary discourse, post-ethnic America and the interventional discourse of post-colonialism, and raping Beckett.

The present issue is guest edited by professor Libor Martinek from the Silesian University in Opava and the University of Wrocław.

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Jak dotrzeć do fikcyjnych światów?

Problem fikcyjności rozpatruję z pozycji teoretyka literatury (początkowo kształconego jako lingwista) i dlatego problemy, które prezentuję, sformułowane są głównie w odniesieniu do fikcji literackiej, a zwłaszcza fikcji narracyjnej. W tym względzie moje teoretyczne rozważania o fikcji są przedłużeniem, czy raczej odrodzeniem, narratologii. Myślę, że fuzja narratologii z teorią fikcji jest konieczna, chociażby dlatego, że tylko teoria fikcji może rozróżnić narratywy fikcyjne od narratywów niefikcyjnych. O tym, że dąży się do tej fuzji, świadczy nie tylko dzisiejsza czeska narratologia, ale również rozwój narratologii w skali międzynarodowej. Mimo, że rozpocząłem konstruowanie teorii fikcji na narratywach literackich, nie oznacza to, że miałbym fikcyjność (właściwość bycia fikcyjnym) ograniczać do literatury narracyjnej. Uważam, że pozostałe gatunki literatury artystycznej, poezja liryczna¹ i dramat², oraz pozostałe gatunki sztuki – teatr, fikcyjny film, fikcyjne gatunki telewizyjne, balet, malarstwo i rzeźba – swoimi własnymi środkami semiotycznymi tworzą czy też konstruują fikcyjne światy. Jestem zatem zdania, że problem fikcyjności nie jest monopolem teoretyków literatury. Rozwinięcie teorii fikcyjności jest zadaniem interdyscyplinarnym, o którym dzisiaj intensywnie myśli się także w filozofii. Właśnie dlatego moje teoretyczne wysiłki w ostatnich dwóch dziesięcioleciach koncentrowały się na syntezie teoretyczno-literackich i filozoficznych badań nad fikcją. W wysiłkach tych nie jestem wcale sam. Każdy teoretyk literatury, poważnie zajmujący się fikcją, przeszedł przez lekturę podstawowych tekstów filozoficznych dotyczących tego problemu. Trzeba podkreślić, że lektura ta jest z założenia pierwszym krokiem na drodze do teorii fikcji literackiej. Niestety, w głównych bastionach filozofii analitycznej twierdzenie to nie obowiązuje w przeciwnym kierunku. Konstatuję jednak nie bez satysfakcji, że w czeskim myśleniu o fikcji sytuacja jest o wiele bardziej sprzyjająca. Świadczy o tym bliska współpraca nawiązana między filozofami i teoretykami literatury, z której między innymi wyrosły interdyscyplinarne konferencje międzynarodowe poświęcone fikcjonalności a organizowane przez oddział filozofii analitycznej Wydziału Filozoficznego Akademii Nauk Republiki Czeskiej³. W czeskim środowisku istnieje zatem żywa

1. por. np. Elena Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, Longman, New York 1997.; Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*, Paseka, Praha 2003.

2. por. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London 1980.

3. por. Pert Kořátko *et al.*, red., *Fictionality—Probability—Reality*, Aleph, Bratislava 2010.

i płodna wymiana między dwoma głównymi ogniskami współczesnej teorii fikcji, literacką narratologią a analityczną filozofią.

Mój artykuł jest elementem tej współpracy. Przedkładałam do dyskusji kilka podstawowych problemów, z którymi, moim zdaniem, zmagają się dzisiaj literacka narratologia i analityczna filozofia. Moim zamiarem nie jest przedstawienie systematycznej teorii fikcji – o to pokusiłem się w swojej książce *Heterocosmica*⁴ – ale raczej wyznaczenie drogi, po której do teorii tej możemy dotrzeć. Drogię tę ukażę jako ciąg następujących po sobie rozdroży, na których musimy podjąć decyzję o alternatywnym kierunku dalszego trybu postępowania, podobnie jak w teorii gramatyki generatywnej, gdzie nie zapomina się o etapie wywodzenia i zachowuje się jego ślady w produkcie wynikowym. Jeżeli popatrzymy z powrotem na drogę, którą przeszliśmy, stwierdzimy istnienie coraz bardziej ogólnych ram, w których ulokowana jest teoria fikcji. Nie chcę jednak ukrywać, że moje „drzewo”, przedstawione na załączonym schemacie, powstaje w wyniku decyzji, w której cel końcowy, tj. pewna specyficzna teoria fikcji, jest dany z góry. Mimo to jestem zdania, że korzystnie jest tę drogę przejść, ponieważ odkrywa się w jej trakcie nie tylko elementy teorii fikcji, której jestem zwolennikiem, ale ma się także możliwość, zwłaszcza na potrzeby porównań, nakreślenia generowanych w ten sposób innych alternatywnych teorii.

Rozdroża #1: Semantyka czy pragmatyka

Teorie semantyczne lokują problem fikcyjności na osi „znak—świat”, teorie pragmatyczne na osi „znak—użytkownik”. Teorie pragmatyczne stały się znacząco popularne w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku w wyniku potęgującego się zainteresowania pragmatycznymi aspektami znaków i komunikacji. Pragmatyczna koncepcja jest najwyraźniej widoczna w tezie, że fikcyjność jest własnością określonych aktów mowy: „Zasada fikcji”, napisał Nicholas Wolterstorff, „ma być zakotwiczona w charakterze aktu mowy, który wykonujemy, kiedy opowiadamy lub piszemy narratywy”⁵. Paradigmatyczną wersją fikcji pragmatycznej jest postulat Johna Searle’a, aby fikcyjne akty mowy uznawać za udawane twierdzenia: „Autor dzieła fikcyjnego udaje, że wykonuje serię aktów ilokucyjnych, normalnie

Należy także pamiętać, iż w czeskim systemie filologii są zazwyczaj jednostkami wydziału filozoficznego (*Filozofická fakulta*) [przyp. tłum.].

4. Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998 (po czesku Karolinum, Praha 2003).

5. Nicholas Wolterstorff, *Discussion of Lubomír Doležel's Paper „Possible Worlds and Literary Fictions”*, w: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, red. Sture Allén, de Gruyter, Berlin 1989, s. 248.

o charakterze asertywnym, bez zamiaru okłamywania”⁶. Gareth Evans, odnosząc się do pojęcia wyrazów fikcyjnych u Russela, poszerzył pojęcie udawania przyjąwszy, że nie tylko autorzy, ale wszyscy uczestnicy komunikacji fikcyjnej grają w tą samą grę: „Ludzie uczestniczą [...] w poważnym udawaniu [...] poprzez to, że używają pustych pojedynczych wyrazów”⁷. Subtelniejszą pragmatykę udawania rozwinął Kendall Walton, który uznał tworzenie fikcji za analogiczne do dziecięcych gier opartych na wyobraźni (*games of make-believe*): „Reprezentacje (*representational works*) funkcjonują w takich grach jako rekwizyty, tak samo jak lalki i wypchane misie służą za rekwizyty w zabawach dzieci”⁸

Dla literaturoznawców niezwykle problematyczne jest przyjęcie twierdzenia, że tworzenie fikcji jest udawaniem lub przedłużeniem dziecięcych gier w dorosłości. Tworzenie fikcji jest bowiem dla nich poważną i społecznie ważną czynnością kulturową. W imieniu wszystkich stanowisko zajęła Dorrit Cohn, która wskazała na opowiadanie Tołstoja *Śmierć Iwana Iljicza*: „Oczywiste jest, że Tołstoj tu nie udaje, że pisze życiorys. Twierdzę nawet, że niczego *nie udaje*, lecz dokonuje czegoś *rzeczywiście*, tj. przekazuje czytelnikowi fikcyjny narratyw [...] o śmierci wyobrażonej osoby”⁹.

Moim zdaniem główną wadą wszystkich teorii pragmatycznych jest to, że koniecznie prowadzą do relatywizacji pojęcia fikcji. W celu ustalenia dowolnej reprezentacji jako fikcyjnej wystarczy przypisać jej twórcy intencję udawania lub odgrywania gry wyobrażeniowej. Przypisanie to jest arbitralne i nie może być ani zweryfikowane, ani sfalsyfikowane. Jest to przypadek tego, co Roman Jakobson nazwał „bezpłodnymi [...] równaniami z dwoma niewiadomymi”¹⁰ lub Wimsatt i Beardsley¹¹ oznaczyli mianem „intencjonalnego złudzenia” (*intentional fallacy*).

6. John R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, „New Literary History” 6, 1974/75, s. 319–332. Cit. z *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, s. 65; patrz także: Gregory Currie, *What is Fiction?*, „Journal for Aesthetics and Art Criticism” 43, 1984/85, s. 385–392.

7. Gareth Evans, *The Varieties of Reference*, red. John McDowell, Clarendon Press, Oxford 1982, s. 364.

8. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1990, s. 11.

9. Dorrit Cohn, *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases*, „Journal of Narrative Technique” 19, s. 3–24 (przedruk w *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, s. 5–6; po czesku: Academia, Praha 2009). Patrz też: Uri Margolin, *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions*, „Style” 21, 1987, s. 107–124; dla krytyki filozoficznej – udawane referencje – patrz: Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Ithaca 1991, s. 45–52.

10. Roman Jakobson, *Co je poezie?*, „Vlné směry” 30, 1933/34, s. 229–239. Cyt. za Roman Jakobson, *Poetická funkce*, red. Miroslav Červenka, H&H, Praha 1995, s. 25.

11. William Wimsatt i Monroe C. Beardsley, *Hateful Contraries: Studies in Literature and Criticism*, University of Kentucky Press, Lexington 1965.

Krytyka teorii pragmatycznych wskazuje nam, aby na tym rozdrożu wybrać kierunek ku semantycznym teoriom fikcyjności. Jednakże twierdzenie, że „fikcyjny świat” jest pojęciem semantycznym, nie odrzuca jego aspektów pragmatycznych, które były i są ważnym elementem składowym studiów nad fikcją literacką, zwłaszcza stosunku świata fikcyjnego do jego twórcy i odbiorcy. Nie oznacza to również, że w pojęciu fikcyjnego *tekstu*, które rozwinę później, nie możemy operować pojęciem aktu mowy.

Rozdroża #2: Realizm czy konstruktywizm

Do konstrukcji semantyki fikcji musimy wybrać bazę, tj. jakąś ogólną semantykę, jakąś teorię lub doktrynę definiującą stosunek pomiędzy światem i znakiem. Nasz wybór na tym rozdrożu odbywa się pomiędzy dwoma pojęciami, które powstały na gruncie dwudziestowiecznej filozofii języka i lingwistyki (w wieku „zwrotu ku językowi”), to jest pomiędzy semantycznym realizmem a konstruktywizmem. Czeski filozof Petr Kořátko bronił stanowiska, które nazwał „naiwnym realizmem”¹². Przydawka oznacza tu, że semantyka ogólna może wychodzić z metafizyki, z metafizycznego ujęcia stosunku między światem i reprezentacją (znakiem, językiem). Problem polega na tym, że każda pozycja metafizyczna jest filozoficznie „naiwna” – nie może być zagwarantowana przez żaden stały i ogólnie przyjęty argument. Niezdecydowanie metafizyki było odczuwane zawsze, w ostatnim jednak czasie zostało *explicité* sformułowane przez filozofów, którzy zajmują się tą pradawną dyscypliną. I tak Phillip Bricker, w nawiązaniu do „modalnego realizmu” Davida Lewisa, konstatuje: „Debata się toczy; jak w przypadku innych debat metafizycznych nie można oczekiwać decydującego wyniku [...] Wydaje się, że istnieje rozdźwięk [*riff*] – nie do przejścia dla argumentów – między ontologicznie konserwatywnymi filozofami, którzy posiadają to, co Bertrand Russel nazywał »solidnym zmysłem rzeczywistości«, a ontologicznie liberalnymi filozofami, którzy odpowiadają – nawiązując do słów Hamleta: »Są rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się waszej filozofii«”¹³.

Wydaje się więc, że nasza ogólna semantyka musi być oparta na wyborze, którego nie da się kategorycznie uzasadnić. Wiemy jednak, na czym wybór ten polega. Jest przedstawiony już we wstępnym pytaniu postanowionym przez Kořátko: „Czy mówimy językiem o świecie i o obiektach istniejących niezależnie od naszych wypowiedzi i od języka czy też to, o czym mówimy jest *ipso facto* uformowane (strukturyzowane, zorganizowane) przez język, a zatem mówimy

12. Petr Kořátko, *Interpretace a subjektivita*, Filosofia, Praha 2006, s. 25–35.

13. Phillip Bricker, *Concrete Possible Worlds*, w: *Contemporary Debates in Metaphysics*, red. Theodor Sider *et al.*, Blackwell, London 2008, s. 131.

o konstrukcie językowym”? Kořátko odpowiada na to pytanie w sposób potwierdzający stanowisko realistyczne: język jest „jednym ze środków naszej interakcji ze środowiskiem i pomiędzy nami samymi”; „zdolność języka służąca do mówienia o bytach niezależnych od naszych wypowiedzi i od naszego języka, jest zakotwiczona w samej konstytucji języka i w roli, jaką odgrywa w naszym sposobie życia”¹⁴. W rozważaniach konstruktywistycznych siła języka była w konstrukcji rzeczywistości oceniana różnie, ale podstawę konstruktywizmu najlepiej pokazują radykalne sformułowania, jak na przykład lakoniczne twierdzenie Nelsona Goodmana: „Możemy mieć słowa bez świata, ale żadnych światów bez słów lub innych symboli”¹⁵. Radykalny konstruktywizm triumfował w postmodernistycznej filozofii historii – sformułowany przez Rolanda Barthesa¹⁶, rozwinięty przez Haydena White’a¹⁷ i doprowadzony do absurdu w twierdzeniu brytyjskiego historyka Aluna Munsłowa: „Przeszłość nie jest odkrywana czy odnajdywana. Jest tworzona i reprezentowana przez historyka jako tekst”¹⁸.

W tym miejscu moglibyśmy pożegnać się z konstruktywizmem z tego powodu, że nie daje możliwości przeprowadzenia rozróżnienia pomiędzy „wymyśloną” fikcją a zobrazowaniem rzeczywistości, przeszłej czy współczesnej. Zanim jednak pójdziemy dalej, dobrze będzie zapoznać się z podwójną koncepcją języka, którą sformułował Jaakko Hintikka i nazwał ją „końcową presupozycją filozofii dwudziestego wieku”. Hintikka wraca aż do projektów języka uniwersalnego u Leibniza (*characteristica [lingua] universalis* i *calculus ratiocinator*), ale bezpośrednią inspiracją jest dla niego krótka rozprawa o logice Fregego pióra Jeana van Heijenoorta¹⁹. Heijenoort rozróżnił logikę jako „kalkulus” i logikę jako „język”. Hintikka przeniósł to rozróżnienie do filozofii języka i mówi o dwóch koncepcjach języka – język jako kalkulus i język jako uniwersalne medium²⁰. W późniejszej

14. Petr Kořátko, *Interpretace a subjektivita*, s. 25, 27.

15. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978, s. 6. (Pozycja w wersji polskiej: *Jak tworzymy świat*, przeł. Michał Szczubiałka, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 8.)

16. Roland Barthes, *Le discours de l’histoire*, „Social Science Information”, 1967, s. 65–75 (ang. tłum. w „Comparative Criticism: A Yearbook”, Vol. 3, przeł. S. Bann, Cambridge University Press, Cambridge 1981, s. 7–20).

17. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973; także: Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.

18. Alun Munslow, *Deconstructing History*, Routledge, London 1997, s. 118.

19. Jean van Heijenoort, *Logic as Language and Logic as Calculus*, „Synthèse” 17, 1967, s. 324–330.

20. Patrz: Jaakko Hintikka, *Exploring Possible Worlds*, w: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, red. Sture Allén, de Gruyter, Berlin 1989, s. 52–73; zobacz też tego samego autora: *Lingua Universalis vs. Calculus Ratiocinator: An Ultimate Presupposition of Twentieth-Century Philosophy*, Kluwer, Dordrecht 1997.

z wymienionych publikacji Hintikka zauważył, że termin „kalkulus” posiada „liczne konotacje”, i dlatego może być mylący; zaproponował, abyśmy raczej mówili o „modelowej teoretycznej tradycji w logice i w filozofii języka”²¹.

Według Hintikki obie omawiane koncepcje języka różnią się zasadniczo w odpowiedzi na krytyczne pytanie: możemy czy nie możemy uciec od naszego języka? Jeżeli rozumiemy język jako kalkulus, „zatrzymamy, jak się to mówi, swój język i wyjdziemy z niego. Mówiąc mniej metaforycznie, można dyskutować o semantyce języka, a nawet systematycznie zmieniać jego interpretację”²². Oznacza to, że w takim ujęciu języka można zyskać spojrzenie na świat niezależnie od werbalnej reprezentacji. Z drugiej strony, kiedy postrzegamy język jako uniwersalne medium, „nie możemy ostatecznie uciec od naszego języka i jak gdyby popatrzeć nań i na jego logikę z zewnątrz”²³. Spozrzenie Hintikki zasadniczo uzupełnia i konkretyzuje inny fiński filozof analityczny Martin Kusch. Poddał on badaniu filozofii języka czołowych fenomenologów XX wieku i doszedł do następującego wniosku: Husserl przyjmuje pojęcie języka jako kalkulusa, podczas kiedy Heidegger i Gadamer utożsamiają się z pojęciem języka jako uniwersalnego medium²⁴.

Dla naszych rozważań na tym rozdrożu zasadniczą wagę ma to, co Hintikka wywodzi ze swojego rozróżnienia: „Jedną z najważniejszych konsekwencji koncepcji języka jako medium uniwersalnego jest niepowtarzalność naszego języka i jego interpretacji. Język widziany w ten sposób jest przydatny tylko do tego, aby nam umożliwić mówienie wyłącznie o tym świecie. Nie możemy (nawet gdybyśmy podali dużą ilość kolejnych wyjaśnień) używać języka do dyskusji o innych możliwych światach. A zatem cała teoria możliwych światów jest niemożliwa przy koncepcji języka jako uniwersalnego medium”²⁵. Na przykład prawdy logiczne nie mogą być definiowane jako propozycje prawdziwe we wszystkich możliwych światach, jak to uczynił Leibniz i później Carnap. Sama możliwość semantyki możliwych światów bazuje więc na swego rodzaju formie założenia języka jako kalkulusa²⁶.

Dochodzimy zatem do podsumowania, że ogólna semantyka, na której bazuje nasze pojęcie fikcji, spoczywa w realistycznej filozofii języka połączonej z modelowo teoretyczną tradycją w logice i filozofii języka.

21. Jaakko Hintikka, *Lingua Universalis...*, s. xi.

22. Hintikka, *Exploring Possible Worlds...*, s. 54.

23. Hintikka, *Exploring Possible Worlds...*, s. 53–54)

24. Martin Kusch *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium*, Kluwer, Dordrecht 1989, s. 130–134, 225–228, 257.

25. Hintikka, *Exploring Possible Worlds...*, s. 54.

26. Hintikka, *Exploring Possible Worlds...*, s. 54.

Rozdroża #3: Jeden świat czy wielość światów

Na tych rozdrożach musimy zdecydować, czy adekwatna teoria fikcyjności będzie sformułowana w modelowej ramie semantyki jednego, aktualnego świata, czy w ramie opartej na wielości możliwych światów. Można by było twierdzić, że nasz wybór na tych rozdrożach jest już dany przez fakt, że zdecydowaliśmy się na ujęcie języka jako kalkulusa. Ale główny argument naszego wyboru to szkodliwość semantyk jednego świata dla teorii fikcji. W semantyki te wbudowane są radykalne ograniczenia, które uniemożliwiają sformułowanie teorii fikcji ogólnej w takim stopniu, aby objęła zarówno standardową fikcję literacką, jak i różne typy niestandardowej, eksperymentalnej fikcji przeszłej, obecnej i przyszłej.

Udowodnię ograniczenie semantyki jednego świata na przykładzie dwóch najpopularniejszych semantyk. Najbardziej konsekwentna teoria fikcji na podstawie jednego świata została zaprezentowana przez „surowego realistę” Bertranda Russella: „Jest wyłącznie jeden świat, »realny świat« [...] Jest w samej podstawie fikcji, że wyłącznie myśli, uczucia itd. Shakespeare’a i jego czytelników są realne, i że nie dołącza do nich jakiś obiektywny Hamlet”²⁷. Podstawową tezę Russellowskiej teorii fikcji musi zatem być to, że fikcyjne kategorie, jak na przykład Hamlet, nie istnieją. Z tezy tej wynika, że fikcyjne wyrazy (nazwiska) tracą referencję, są „puste”, a zdania o fikcyjnych kategoriach są nieprawdziwe. Zasady te oznaczają katastrofę dla bytów fikcyjnych, zwłaszcza fikcyjnych osób. Ponieważ Hamlet nie istnieje, nie ma żadnych własności, podobnie jak nie ma żadnych własności dzisiejszy król Francji. To, na czym twórcy opierają swoją fikcję, lub do niedawna opierali, to jest na wykształceniu fizycznych oraz mentalnych własności swoich bohaterów, pozostaje w tej fikcyjnej semantyce niewyjaśnione.

Drugą popularną fikcyjną semantyką jednego świata jest doktryna mimesis, która wyjaśnia fikcję jako imitację lub reprezentację (obrazowanie) aktualnego świata. Tradycja mimesis zdominowała zachodnią tradycję kulturową od jej powstania w greckim antyku (Sokrates, Platon, Arystoteles) i w różnych formacjach oraz w różnych zakątkach przeżywa do dnia dzisiejszego, mimo że została zdominowana przez modernistyczną i postmodernistyczną koncepcję sztuki i literatury. W semantyce tej jest wbudowane radykalne ograniczenie polegające na tym, że fikcyjne kategorie, które tracą prototypy w aktualnym świecie, pozostają niewyjaśnione. Oczywiście jest jednak to, że dla większości fikcyjnych osób, jak na przykład dla Juliana Sorela czy Hordubala, nie da się w żadnym, nawet najbardziej dokładnym poszukiwaniu, odnaleźć ich odpowiedników w aktualnym świecie. Nie oznacza to jednak, że możemy zakazać szalonej obsesji mime-

27. Bertrand Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy*, Allen & Unwin/ Macmillan, New York and London 1919, s. 169.

tycznego rozumienia fikcji. Mamy z nią jednak wystarczająco dużo przeszłych i obecnych doświadczeń, aby zauważyć jej negatywny wpływ na interpretację fikcji literackich i na pedagogikę teorii literatury.

W opozycji do różnych odmian fikcyjnej semantyki jednego świata leibnizowska wizja wielości światów umożliwia nam sformułowanie pojęcia fikcyjnego świata jako specyficznego świata możliwego. Droga do naszego celu końcowego jest otwarta, ale musimy jeszcze przejść przez dwa rozdroża.

Rozdroża #4: Aktualizm czy posybilizm

Do doskonale wiadomo, że zmodernizowana koncepcja możliwych światów była oryginalnie zaproponowana jako modelowa rama semantyki modalnej²⁸. Pojęcie możliwych światów samo w sobie było ontologicznie neutralne. Ta jego cecha była konstatawana *explicite* przez rosyjskiego logika Slinina: odnosząc się to teorii Hintikki i Kripkego podkreślił, że należy je przyjmować „po prostu jako matematyczne modele odpowiadających logicznych kalkulusów bez jakiegokolwiek interpretacji filozoficznej”²⁹. Jednak wewnątrz logiki formalnej model ten nie może zachować ontologicznej niewinności. Jak zbadał Robert M. Adams, podlega on bazowemu rozszczepieniu ontologicznemu i staje się albo *aktualizmem* albo *posybilizmem*. Dla posybilizmu aktualny świat nie ma w zestawie możliwych światów „odrębnego statusu”, podczas kiedy dla aktualizmu aktualny świat jest „pozycją wewnątrz systemu możliwych światów, z których możliwe jest wywodzenie sądów o faktach, które nie są relatywne w stosunku do jakiegoś świata”³⁰. Sądzę, że aktualistyczna pozycja jest wpisana już w pierwotną modelową strukturę Kripkego, gdzie zbiór *G* (aktualny świat) jest wyłączony ze zbioru zbiorów *K* (wszystkie możliwe światy); aktualizm jest również przyjęty przez Plantingę, Reschera, Stalnakera, Noltego i Cresswella³¹.

28. Stig Kanger, *New Foundations for Ethical Theory*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1957; Saul A. Kripke, *Semantical Considerations on Modal Logic*, „Acta Philosophica Fennica” 10, 1963, s. 83–94. Cyt. za *Readings in Semantics*, red. Farhang Zabeeh et al., University of Illinois Press, Urbana 1974, s. 803–814; zobacz również tegoż autora *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge, 1980. Wersja polska: *Nazywanie a konieczność*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, „Pax”, Warszawa 1988, cyt. s. 47.

29. Ярослав Анагольевич Слинин, *Теория модальностей в современной логике*, w: *Логическая семантика и модальная логика*, red. Петр Васильевич Таванец, Наука, Москва, 1967, s. 137.

30. Robert M. Adams, *Theories of Actuality*, w: *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, red. Michael J. Loux, Cornell University Press, Ithaca 1979 (oryg. 1974), s. 194, 202; patrz też William G. Lycan, *The Trouble with Possible Worlds*, w: *The Possible and the Actual*... s. 274–316.

31. Alvin Plantinga, *The Nature of Necessity*, Clarendon, Oxford 1974, s. 45–51 (1979, s. 257–272); Nicholas Rescher, *A Theory of Possibility: A Constructivist and Conceptualist Account of Possible*

Nie twierdę, że posybilizm nie umożliwiałby sformułowania teorii fikcji. Mam jednak dwa powody, żeby wybrać aktualizm. Po pierwsze, tylko aktualizm jest spójny z realistyczną pozycją w filozofii języka, którą wybrałem na drugim rozdrożu. Po drugie i przede wszystkim, jeżeli trzeba bronić granicy między fikcją i rzeczywistością, aktualizm daje nam do tego skuteczną amunicję. A w dzisiejszym czasie umocnienie tej granicy jest szczególnie aktualne, ponieważ określony trend w postmodernistycznym myśleniu starał się ją zatrzeć³².

Rozdroża #5: Światy totalne czy małe

Na tych rozdrożach pojawia się wybór, który według niektórych teoretyków fikcji nie istnieje, i dlatego zgodnie z ich zdaniem fikcyjnych światów nie można uważać za światy możliwe. Chodzi o to, że u Kripkego w semantyce logicznych modalności możliwe są światy „totalne”, „maksymalnie komprehensywne” stany rzeczy, lub, jak uważa Takashi Yagisawa, są to „maksymalnie spójne mereologiczne zbiory możliwości”³³. Innymi słowy, możliwe światy logiki modalnej są nieskończone i pełne zbiorów składających się z abstrakcyjnych bytów. John Perry³⁴ nazwał tę koncepcję „silną wersją teorii możliwych światów” i nazwał Davida Lewisa i Roberta Stalnakera jej obrońcami. Nieskończona wielkość, liczba i różnorodność możliwych światów może być ujęta przez logiczne formalizmy, ale jest całkowicie poza zasięgiem środków i teorii badań empirycznych. Sąd ten wyraziła w imieniu wszystkich empirycznych badaczy Barbara H. Partee: „Maksymalny zbiór nie jest odpowiedni dla badania empirycznego, jakim jest na przykład lingwistyka”³⁵. Czy powinniśmy zatem uznać za uprawnione zarzuty tych teoretyków, według których fikcyjna semantyka opierająca się na pojęciu możliwych światów jest czysto metaforyczna?

Individuals and Possible Worlds, Blackwell, Oxford 1975, s. 90–92; Robert C. Stalnaker, *quiry*, MIT Press, Cambridge, 1984; John Eric Nolte, *Informal Logic: Possible Worlds and Imagination*, McGraw-Hill, New York 1986; M.J. Cresswell, *Semantical Essays: Possible Worlds and Their Rivals*, Kluwer, Dordrecht 1988, s. 1.

32. Patrz: Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010 (czeska wersja: *Fikce a historie v období postmoderny*, Academia, Praha 2008).

33. Takashi Yagisawa, *Beyond Possible Worlds*, „Philosophical Studies” 53, 1988, s. 180.

34. John Perry, *Possible Worlds and Subject Matter: Discussion of Barbara H. Partee's Paper „Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective”*, w: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, red. Sture Allén, de Gruyter, Berlin 1989, s. 125.

35. Barbara H. Partee, *Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective*, w: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences...*, s. 118

Na szczęście istnieje rozwiązanie tego problemu. Doszedł do niego znów Jaakko Hintikka. Według niego twierdzenie, że możliwe światy są koniecznie nieskończone, jest „pozostałością” (*hangover*) koncepcji języka jako uniwersalnego medium. Jednak w ramach koncepcji języka jako kalkulusa, jako modelowej struktury, jesteśmy przecież „wolni w reinterpretacji naszego języka”, jak również w wyborze pożądanego dla niego universum dyskursu: „Universum to nie musi być całym światem w bieżącym znaczeniu (tj. historią możliwego świata). Może to być »mały świat«, to jest relatywnie krótka sekwencja miejscowych zdarzeń w jakimś zakątku czy rogu aktualnego świata”³⁶. Umberto Eco rozszerzył pojęcie małego świata na światy możliwe i również uświadomił sobie, że na potrzeby badania empirycznego potrzebujemy możliwych światów „urządzonych”, to jest składających się „z jednostek obdarzonych właściwościami”³⁷. Przyjmując te konstatacje i dalej traktować będę możliwe światy dziedzin empirycznych wraz z fikcyjną semantyką jako „mereologiczne zbiory” tworzone przez skończoną liczbę możliwych jednostek – osób, zdarzeń, akcji, miejsc itd.

Doszliśmy zatem do punktu, gdzie możliwy świat określony został jako mała, mereologiczna, tj. zorganizowaną przez pewien globalny porządek, struktura. Ujęcie takie okazało się płodne dla rozważań teoretycznych w wielu dziedzinach naukowych. Niedawno na tę płodność wskazał Phillip Bricker: „Filozofowie w większości zgadzają się, że rozmowa o możliwych światach jest niezwykle pożyteczna dla wyjaśnienia pojęć i dla formułowania teorii”. Bricker następnie wskazuje na szereg dziedzin filozoficznych, gdzie owa „rozmowa” pokazała swoją użyteczność: „metafizyka analityczna, filozofia języka, filozofia nauki, epistemologia i etyka”³⁸. Niestety, Bricker pominął główny dowód tej płodności, którym jest tom referatów z Sympozjum Nobla nr 65, opublikowany już w roku 1989³⁹. Udało się wykorzystać tutaj pojęcie możliwych światów w teoretycznie inspirujących uwagach odnoszących się do szerokiego spektrum badań, poczynając od filozofii, historii nauki i lingwistyki przez teorię literatury i sztuki aż do fizyki kwantowej i kosmologii. Dla naszego celu szczególnie ważne jest, że pożytek semantyki możliwych światów dla *teorii fikcji* zauważyli zarówno liczni filozofowie, na przykład Jaakko Hintikka, Umberto Eco, Terence Parsons,

36. Jaakko Hintikka, *Exploring Possible Worlds...*, s. 55; patrz też Saul A. Kripke, *Naming and Necessity*, s. 19; M.J. Cresswell, *Semantical Essays...*, s. 74.

37. Umberto Eco, *Report on Session 3: Literature and Arts*, w: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, red. Sture Allén, de Gruyter, Berlin 1989, s. 343; patrz też: Didier Coste, *Narrative as Communication*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 113.

38. Phillip Bricker, *Concrete Possible Worlds*, s. 111.

39. Sture Allén, red., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, de Gruyter, Berlin 1989

Charles Crittenden, Nicholas Rescher, jak i liczni teoretycy literatury, zaczynając od Thomasa Pavela, kończąc na Bohumilu Fořcie.

Doszliśmy zatem do fikcyjnych światów jako specyficznych możliwych światów, ale nie wiemy jeszcze jednej ważnej rzeczy, a mianowicie jak tworzą się fikcyjne światy. Nie możemy bowiem zakładać, jak robił to Leibniz, że możliwe światy są przechowywane w jakimś transcendentnym repozytorium (w bożej myśli), zaś zadaniem filozofów i badaczy jest światy te „odkrywać”. W fundamentach współczesnej teorii fikcyjnych światów znajduje się sąd Kripkego, według którego „»możliwe światy« ustanawia się, nie zaś odkrywa za pomocą potężnych teleskopów”⁴⁰. W jaki sposób możliwe światy się ustanawia? Zależy to od tego, jakimi konkretnymi środkami, jakimi mediami są skonstruowane możliwe światy. W przypadku możliwych światów literatury fikcyjnej musimy szukać mechanizmu konstrukcji w medium właściwym dla literatury, tj. w tekście literackim. Jesteśmy więc zmuszeni do zwrócenia się na naszej drodze do drugiego źródła semantyki fikcji, to jest do teorii fikcyjnego tekstu.

Rozdroża # Bl. Konstatyw czy performatyw

Mój wykład o stypulacyjnej lub konstrukcyjnej sile fikcyjnego tekstu będzie przebiegał w dwóch etapach. Po pierwsze będę postulował, że zdania fikcyjnego tekstu pozbywają się wartości prawdziwości. Jest to teza, którą przejmuję od Gottloba Fregego, który twierdził, że zdania fikcyjnego tekstu (określanego przez niego pojęciem *Dichtung*), nie są ani prawdziwe ani nieprawdziwe⁴¹. Postępujemy w duchu fregeowskiego pojęcia, kiedy twierdzimy, że nie ma sensu pytać, czy Gustav Flaubert miał czy nie miał racji, kiedy pozwolił Emmie Bovary popełnić samobójstwo. Przed napisaniem przez Flauberta tekstu, który zatytułował *Madame Bovary*, nie istniał świat, nie istniało życie ani śmierć Emmy Bovary, nie była zatem możliwa ocena prawdziwości zdań Flauberta.

Drugi krok w rozwoju naszej koncepcji tworzenia fikcji spoczywa w zbadaniu specyficznej illokucyjnej mocy fikcyjnych tekstów. Na tym etapie inspiruje mnie J. L. Austin swoim pojęciem aktu mowy, który sformułował w słynnej książce *How to Do Things with Words*⁴² i opracował w swym francuskim studium opubliko-

40. Saul A. Kripke, *Naming and Necessity*, s. 44. (Wersja polska: *Nazywanie a konieczność*, cyt. s. 47).

41. Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” 100, 1989, s. 25–50 (cyt. za: *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünflogische Studien*, III wyd., red. Günther Patzig, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969, s. 62).

42. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge 1962; po czesku: *Jak udělat něco slovy*, przeł. J. Pechar *et al.*, Filosofia, Praha 2000; po polsku *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył

wanym w tym samym roku⁴³. W tej drugiej pojęcie performatywu jest określone w ten sposób, że przeciwstawia się go pojęciu konstatywu. Rozróżnienie to sięga aż do Arystotelesa, który wyłączył określone rodzaje aktów mowy (np. inwokacje, modlitwy itp.) spod władzy logiki i przesunął je pod władzę retoryki⁴⁴. Austinowi współczesna filozofia języka zawdzięcza to, że zbiór ten zasadniczo rozszerzył na wszystkie akty mowy, których nie można poddać ocenie prawdziwości. W związku z tym interesuje nas głównie to, że uwolnienie od oceny prawdziwości umożliwia, by performatyw przejął „swoje własne zadanie (*job*), tj. aby był wykorzystywany do wykonania określonej akcji”⁴⁵. Do zadania tego performatyw jest ukształtowany w taki sposób, że nie jest powiązany warunkami prawdziwości, ale warunkami powodzenia (*felicity conditions*). Akt performatywny jest zakończony powodzeniem (jest ważny), jeżeli jest wymówiony w specyficznych warunkach, między którymi główną wagę posiada autorytet mówiącego – na przykład tylko prawidłowo ustanowiony sędzia posiada autorytet, aby skazać kogoś na karę więzienia.

Performatywną siłę aktów mowy tworzących fikcję wyjaśnia teoria autentyfikacji: możliwy świat staje się fikcyjnym światem, jeżeli jest autentyfikowany skutecznymi, autorytatywnymi performatywami. Jednorożce i rusałki, Odyseusz i Raskolnikow, Brobdingnag i Czewengur istnieją jako tekstowo autentyfikowane możliwości. Jako takie są do dyspozycji czytelników, którzy sami mogą postępować z nimi tak samo jak z bytami aktualnego świata, tj. mogą czytać o nich, mówić i dyskutować, mogą ich żałować lub bać się ich itp. Jednocześnie teoria ta udowadnia nam, że autentyfikowane możliwości są z nami jako *fikcyjne artefakty* i że interpretowanie ich jako „żywych” czy „realnych” jest przejawem naiwnego stosunku do fikcji.

Mechanizmy autentyfikacji są jednak bardziej złożone niż pokazuje niniejsza ogólna charakterystyka, zwłaszcza w przypadku tekstów narracyjnych. W tym miejscu nie mogę pozwolić sobie na szczegółowość i odsyłam do 6 rozdziału książki *Heterocosmica*. Chcę jedynie wskazać na jedną ważną, a dotąd w małym stopniu omówioną okoliczność. Ponieważ tekst narracyjny osiąga autentyfikację poprzez środki o różnej sile performatywnej, musimy przyjąć fakt na pierwszy rzut oka zdumiewający – istnienie fikcyjne nie jest jednolite, „egzystować fikcyjnie oznacza egzystować na różne sposoby, w różnych systemach i w różnych stopniach”⁴⁶. Czy oznacza to, że nasza teoria fikcji musi przyjąć jakąś wersję

oraz skorowidze sporządził Bohdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

43. John Langshaw Austin, *Performative–Constative*, w: *The Philosophy of Language*, red. J.R. Searle, Oxford University Press, Oxford 1971, s. 13–22 (franc. oryg. 1962).

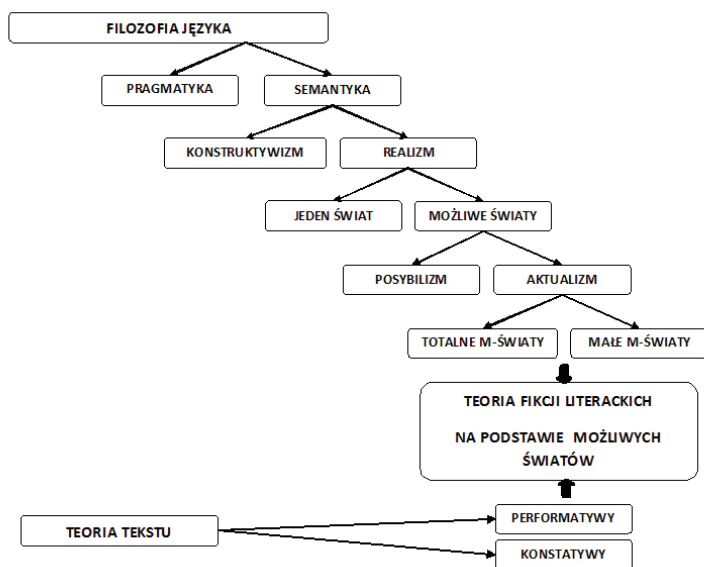
44. Arystoteles, *De interpretatione* 17a.

45. John Langshaw Austin, *Performative–Constative*, s. 13.

46. Lubomír Doležel, *Heterocosmica...*, s. 151.

meinongowskiej filozofii egzystencji? Tak właśnie myśli Zoltan Kanyó⁴⁷, a Marie-Laure Ryan zaleca, abyśmy przywykli do koncepcji „wirtualnej rzeczywistości”⁴⁸. Nie narzucam tych ontologii, jednak jestem zdania, że nie tylko teorie fikcyjnych światów, ale również niektóre tendencje obecne w dzisiejszym rozwoju wiedzy i techniki zmuszają nas do ponownego przemyślenia pojęcia egzystencji. Innymi słowy, pradawny spór o to, co istnieje, a co nie istnieje, należy reformułować uwzględniając fakt, że napotykamy dziś różne formy lub różne rodzaje egzystencji. W tej sytuacji teoria fikcji oparta na semantyce możliwych światów i na teorii fikcyjnych tekstów nie jest jedynie wkładem do studiów nad różnymi fikcjami, ale posiada też ogólniejszy zasięg: jest wstępem do w najwyższym stopniu pożądanego debaty o samej istocie egzystencji.

[przełożyła Izabela Mroczek]



47. Zoltan Kanyó, *Semantik für heimatlose Gegenstände. Die Bedeutung von Meinongs Gegenstandstheorie für die Theorie der Fiktionalität*, „Studia poetica”, Tom 3, red. Z. Kanyó, 1980, s. 3–114.

48. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and in Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Proliferacyjne efekty fikcji.
Naśladowanie literatury jako zasada
motywacji postępowania człowieka¹

Literatura między autonomią i normatywnością

Kiedy tylko zaczynamy mówić o literaturze – nie ma już ucieczki od wieloznaczności: ambiwalencji literatury z pewnością nie można rozstrzygnąć w sposób definitywny. Można byłoby oczywiście przytoczyć wiele dowodów na to, iż pewna „lepkość” tekstu literackiego i jego jednoczesna zdolność do wymykania się jednoznacznym osądom są przyczynami sprzecznych interpretacji i napędzają dynamikę pozostających we wzajemnym kontraście postaw teoretycznych – jednak przywołując konkretne spory egzegetów moglibyśmy niepotrzebnie sprawić mylne wrażenie, że to one są w niniejszym tekście najważniejsze. Równie bowiem ważny może okazać się spór o autonomię dzieła literackiego, o istotność wkładu tradycyjnej koncepcji *mimesis* w rozwój myśli literaturoznawczej, lub wręcz o próby kreślenia/przekreślenia i zmieniania dzieła literackiego na potrzeby dnia dzisiejszego (pod dyktatem poprawności genderowej i politycznej). Czy jednak w zwierciadle cząstkowych i sprzecznych spojrzeń nie odbija się właśnie to, co literaturę czyni literaturą? Czy można w wielości zróżnicowanych stanowisk dostrzec i nazwać ich założenia, refleksja nad którymi mogłaby doprowadzić nas do wniosków wolnych od idiosynkratycznych inklinacji cechujących pozycje, o których będzie mowa?

Pomimo dzielących je różnic – stanowiska, które poddaję tu analizie odnoszą się do tego samego problemu: problemu referencyjności literatury. Jedną z najlepiej opracowanych propozycji dotyczących autonomii dzieła literackiego oferuje w ramach teorii fikcyjnych światów Lubomír Doležel²: referencje dzieła literackiego lokuje poza naszym aktualnym światem w świecie możliwym (ile dzieł literackich, tyle różnych możliwych światów). Czyni więc odwrotnie, niż dzieje

1. Autor przy pracy nad tym artykułem korzystał ze wsparcia grantu Agencji Grantowej Republiki Czeskiej nr P404/10/2202 „Rehabilitace kultury v teorii jednání”.

2. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, „Česká literatura” XLV, č. 6, 1997, s. 600–624; także: Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003. Teorię fikcyjnych światów można również postrzegać jako młodszą odnogę szkół teoretycznych (po rosyjskim formalizmie i francuskim strukturalizmie), gdzie dzieło literackie rozumiane jest autonomicznie

się to w przypadku proponentów dyskursu poprawności politycznej, którzy postrzegając dzieło literackie przez jej pryzmat – na pierwszy plan wyprowadzają normatywność literatury: jak inaczej bowiem rozumieć żądania wprowadzenia rewizji w teksty dzieł literackich, czy nacisk kładziony na performatywność dzieła literackiego i jego wpływ na kształt rzeczywistości aktualnej?

Pojęcie normatywności literatury wydaje się wprowadzać kwestię sztucznej naturalności: aby świat był lepszy, należy nie tylko na nowo przepisać dzieła już napisane, ale wręcz napisać nowe, w których na przykład związek homoseksualny będzie czymś całkowicie normalnym i naturalnym³. Przykładów, w których manifestuje się normatywność dzieła literackiego, nie musimy szukać daleko, wystarczy przypomnieć charakterystyczny kierunek interpretacyjny, który zaznaczył się mocno w czeskiej krytyce literackiej, a który przybiera zdecydowaną postać w dziele Václava Černego⁴. Miarą jakości dzieła jest zatem to, czy zaoferuje ono przykłady godne naśladowania, czy wręcz przeciwnie – przykłady ułomne. Patrząc z takiej perspektywy, świat wydaje się dążyć do tego, aby stać się repliką określonego gestu literackiego. Nie będzie więc chyba zaskoczeniem, że tak zorientowani krytycy stawiają się w roli strażników idei – jak gdyby dbałość o kształt naszego świata można było zredukować do strzeżenia zasad i korygowania treści fikcji literackiej. Stanowisko to nie jest oczywiście nowe; jego początków możemy doszukać się już w *Państwie* Platona (poświęćmy mu nieco miejsca pod koniec niniejszego studium), ale ponieważ narzucanie czytelnikowi siłą odpowiedniej literatury stanowi istotny kierunek działania czeskiej krytyki literackiej, pozwoliłem sobie przywołać tę problematykę już na wstępie.

Czy optujemy za autonomią literatury czy przeciwnie – będziemy obstawać przy jej normatywności, przyjmując dowolne z tych przeciwnych stanowisk zmierzamy do tego by określić zespół jej zasadniczych cech. Postrzegana z perspektywy tych dwóch biegunowych pozycji, literatura w pełni objawia swą niejednoznaczność. Nie zamierzam godzić tych przeciwnych postaw lub skłaniać się ku jednemu lub drugiemu stanowisku; chodzi mi jedynie o to, aby wyjaśnić ich założenia. Jako, że kluczowym tematem jest tu kwestia referencji, która w teorii

3. Wariant ten jest, co prawda, absurdalny, lecz nie zmyślony. Na konferencji zorganizowanej pod koniec 2012 roku jeden z uczestników prezentował tematykę apelatywności literatury właśnie w oparciu o jej normatywność. Według jego tezy konieczne jest propagowanie typu literatury, w którym homoseksualność byłaby całkowicie normalna, ponieważ jedynie tak stanie się oczywistą częścią społeczeństwa. W tym przesadzonym żądaniu możemy jednak zauważyć naturalizacyjny efekt literatury. Innymi słowy, literatura jak gdyby była zdolna do zmiany konstruowanej sztuczności w naturalność.

4. Przypomnijmy chociażby oburzenie Černego na Szwejkę, który był zalecany jako lektura szkolna: „W czyjej główce urodził się ten pomysł bezpośredniego atentatu na poziom odczuwania powagi życiowej u naszej młodzieży?” (Václav Černý, *Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný*, w: *Tvorba a osobnost*, red. Jan Šulc, Jaroslav Kabiček, Odeon, Praha 1993, s. 349). W tym stanowisku Černego wydaje się pobrzmiwać echo stosunku Platona do fikcji.

fikcyjnych światów łączy się z refleksją nad pojęciem mimesis, skoncentruję się najpierw na tym kluczu interpretacyjnym, który bywa właśnie na bazie teorii fikcyjnych światów odrzucany jako niewłaściwy⁵. Gdyby udało się w jakimś zakresie zrehabilitować koncepcję mimesis, moglibyśmy ostatecznie zadać pytanie o to, na ile dzieła literackie uczestniczą – i czy mogą uczestniczyć – w tworzeniu naszych postaw, orientacji wartościujących i czy w końcu literatura może motywować (na swój własny, specyficzny sposób) nasze postępowanie.

Nieufność wobec krytyki mimesis

Punktem wyjścia dla poniższych rozważań będzie artykuł Thomasa Pavela⁶, w którym stara się rehabilitować – poprzez krytykę przesadnego nacisku na autonomię dzieła literackiego – koncept mimesis, odrzucany przez teorię fikcyjnych światów. Pavel rozumie dzieło literackie szeroko i nie ogranicza się do wąsko określonych ram teoretycznych (czy idzie o teorię fikcyjnych światów, czy o klasyczną narratologię), jako że jego zdaniem „literatura służy nam jako odskocznia do przemyśleń nad sytuacją człowieka jako taką”⁷. To wstępne założenie (które Pavel potem uszczegóławia i celowo włącza w proces rehabilitacji pojęcia mimesis, przede wszystkim poprzez odwołania do Schaeffera⁸) może nam posłużyć jako wskazanie swobodnego podejścia do literatury, które nie musi być z góry determinowane określoną doktryną teoretyczną. W tej wstępnej i stosunkowo ogólnej deklaracji (oprócz pierwszego wrażenia niepewności) zdaje się także manifestować deklaratywna niedefinitywność proponowanych rozwiązań. Według Pavela nie chodzi tyle o ocenę produktywności konceptu mimesis, ile przede wszystkim o to, aby „zadawać sobie pytania, formułować hipotezy i zajmować się tym, co jest dla nas jako ludzi ważne”⁹.

Liberalne podejście do teorii wydaje się umożliwiać ominięcie pułapek, które niesie ze sobą konsekwentne przestrzeganie zasad danej metody. Metodyczność prowadzi wprawdzie do precyzji, lecz jest jednocześnie naznaczona pewną sztywnością: takie podejście zakłada bowiem specyficzne spojrzenie na literaturę, którego nie można, jeżeli jesteśmy zwolennikami danej metodologii, przewyciężyć. „Pojęcie możliwego świata pojawia się w teorii literatury od późnych lat siedemdziesiątych, kiedy tradycja narratologiczna francuskiego

5. Na przykład: Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003.

6. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, przeł. Bohumil Fořt i Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009.

7. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, s. 7.

8. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris 1999.

9. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, s. 7.

strukturalizmu pozostawała pod wpływem modelu przejętego z anglosaskiej szkoły filozofii analitycznej”¹⁰. Teoria fikcyjnych światów jest w pewnym sensie umocniona w dwójnasób: nacisk na autonomię dzieła literackiego (perspektywa narratologiczna) będzie dodatkowo umocowany pojęciami filozofii analitycznej.

Teorie wprawdzie mogą być bezspornie spójne i dlatego też czasem trudno poddać je krytyce, inaczej jednak jest przy ich aplikacji, w którym to obszarze teoretycy nierzadko się ze sobą potykają. Nie jest to argument przeciwko bezsporności teorii, lecz raczej przyczynek do pytania o ich interpretacyjną użyteczność. Jedną z metod, która mogłaby nas wyprowadzić poza ramy ściśle pojmowanej koncepcji autonomii dzieła literackiego polega na stworzeniu mapy interpretacyjnych potknięć (takich kroków interpretacyjnych, które nie są zgodne z wyznawaną metodą). Innym tropem, który mógłby poprowadzić nas w stronę ugruntowania wątpliwości wobec despotyzmu jednej określonej postawy teoretycznej są pewne przekłamania perspektywy, będące pokłosiem przyjęcia stanowisk, w świetle których efekt dyskursu literackiego byłby uznany za wyłączną oznakę fikcyjności rzeczywistości. Mam tu na myśli stanowisko Dorrit Cohn¹¹, która znajduje w wewnętrznej focalizacji definicyjny znak fikcyjności. Jej postawę ilustruję najpierw krytyczną parafrazą Thomasa Pavela:

w odróżnieniu od dyskursu faktograficznego fikcja ma zdolność do uchwycenia subiektywnego doświadczenia innych bytów ludzkich, „tu i teraz ich życia”, jak mówi Cohn, „do których w realnym życiu żaden obserwator nie mógłby uzyskać dostępu”¹². Dla Cohn i Hamburger środki stylistyczne, takie jak mowa pozornie zależna, która pokazuje doświadczenie innych bytów ludzkich z tzw. „zewnątrz”, ucieleśniają samą kwintesencję dyskursu fikcyjnego. [...] Fikcja jest na tyle otwarta, że pozwala wyrazić subiektywność osoby trzeciej i jednocześnie jest w sposób wystarczający wyposażona, aby subiektywność tą była w stanie ukazać w trzeciej osobie. Fikcja imituje w ten sposób życie wewnętrzne innych ludzi i jednocześnie podkreśla jego niedostępność. [...] Dlaczego jednak mielibyśmy wierzyć, że dostęp do myśli kogoś innego jest koniecznie fikcyjny? I dlaczego fikcja miałaby mieć prawo wyłączności do konstruowania życia innych ludzi?¹³

Dopiero po tej replice Pavel, nawiązując do Schaeffera, zaczyna wypracowywać pojęcie „mimesis rozumianej jako indywidualne zanurzenie się w fikcyjnym bycie lub świecie”¹⁴. Postawę Cohn możemy odrzucić biorąc pod uwagę

10. Marie-Laure Ryan, *Možné světy v soudobé teorii literatury*, przeł. Miroslav Červenka, *Česká literatura* XLV, č. 6, 1997, s. 570.

11. Dorrit Cohn, *Co dělá fikci fikci?*, przeł. Milan Orálek, Veronika Klusáková, Academia, Praha 2009.

12. Dorrit Cohn, *Co dělá fikci fikci?*, s. 39.

13. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, s. 11–12.

14. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, s. 12.

wskazanie Paveła. Czy jednak dostrzeżenie pewnej dwuznaczności w jej definicji nie byłoby korzystniejsze?

Ulegać efektom fikcji

Są dwie możliwości: albo fikcyjne postacie nie stanowią żadnych wariantów osób realnych, albo liczymy się z pewnym typem podobieństwa. W pierwszym przypadku nie zdołalibyśmy zidentyfikować definitywnych wyznaczników fikcyjności, nie moglibyśmy bowiem w żaden sposób porównywać osób fikcyjnych i realnych – nie miałyby bowiem ze sobą nic wspólnego. W drugim jednak przypadku musimy nie tylko liczyć się z jakimś rodzajem podobieństwa, ale co więcej (i chyba trochę zaskakująco) ze stosunkowo banalnym wyobrażeniem realizmu, gdzie fikcja będzie mieć przywilej mapowania świadomości innych. Zasadnicze kwestią nie jest nawet prawo wyłączności, jakie fikcja rości sobie do świadomości innego, ale specyficzne pojmowanie literatury, które jest w tej definicji obecne. Idzie tu przede wszystkim o bardzo prosty model naśladowania, gdzie literatura chwytą „tu i teraz” ludzkiego życia.

Czy inscenizowany literacko monolog wewnętrzny może być repliką jakiegoś rzeczywistego monologu „wewnętrznego”? Wystarczy tu skoncentrować się na monologu literackim, aby zaraz rozpoznać w nim ślady rękopisu autorskiego (zarys tematu, specyficzna składnia itp.) Sądzenie, że literacko inscenizowany wgląd w świadomość postaci jest analogią rzeczywistego monologu wewnętrznego świadczy o naiwnym wyobrażeniu o literaturze. Literatura zdaje się lokować po stronie życia wyłącznie pod warunkiem, że pozostanie „utajniona” – i oczywiście wraz z nią pozostanie „ukryte” także życie. W ten sposób pojmowana literatura nie pomogłaby nam zrozumieć siebie samej w jej radykalnym odróżnieniu od życia (co można by było pokazać właśnie na przykładzie wewnętrznej focalizacji). A może jest wręcz przeciwnie? Czy aby nie konstruujemy monologu wewnętrznego jako analogonu monologu literackiego? Aby móc używać języka monologu wewnętrznego, musimy się go najpierw nauczyć. Czy nie mamy zatem do czynienia ze specyficzną postacią mimesis, w której procesy literackie będą naśladowane w życiu?

Dorrit Cohn moglibyśmy zarzucać, że specyficzne skutki techniki literackiej bierze za fakt literacki. Jako że u Cohn literacka inscenizacja wglądu do świadomości innych rodzi wrażenie, że świadomość innych otwiera się przed nią, chociaż nie ma do nich w rzeczywistości dostępu (dodanie, że to „świadomość fikcyjna”, nie rozwiązuje sytuacji – patrz wyżej przywołany argument mimesis postaci fikcyjnych), prowadzi ją do hipotezy, że odkryła definitywny wyznacznik fikcyjności. Czy jednak nie mamy to do czynienia z przekłamaniem

perspektywy? To, że w czasie lektury powieści odnosimy wrażenie, iż mamy wgląd w świadomość innych, nie oznacza jeszcze, że świadomość tą odkrywamy, ale wyłącznie to, że taki wgląd jest inscenizowany przez specyficzne techniki narracyjne. Gdybyśmy jednak chcieli obstawać przy tym definitywnym wyznaczniku fikcyjności, opisywalibyśmy wyłącznie efekt iluzorycznej gry literatury. Czy jednak ta droga nie prowadzi nas do pewnej rehabilitacji konceptu mimesis, chociaż koncept ten wkroczył w nasz dyskurs jakby niepostrzeżenie? Aby ustrzec się przed podobnym pomieszaniem pojęć należy postawić pytanie, czy nie możemy jednak wykorzystać konceptu mimesis do uchwycenia mechanizmów działania dzieła literackiego?

Krytyka mimesis Doležela

Profilowanie pola argumentacyjnego dotyczącego stanowisk przyjmowanych wobec mimesis rozpoczniemy od refleksji Lubomíra Doležela. Doležel tematyzuje mimesis w trzech zakresach¹⁵. Najpierw krytykuje przypuszczalnie najczęściej spotykane wyobrażenie, zgodnie z którym jednostka fikcyjna reprezentuje jednostkę realną. „Krytyka mimetyczna kieruje się tą funkcją w tych przypadkach, kiedy postać z legendy porównuje z postacią historyczną, portret z rzeczywistym człowiekiem, wydarzenie fikcyjne z realnym, scenę fikcyjną z realną sytuacją przyrodniczą”¹⁶. Problem powstaje jednak z reprezentacją postaci fikcyjnych, jakimi są Julien Sorel, Raskolnikow itp¹⁷. Tutaj według Doležela krytyka mimetyczna decyduje się na pewne boczne wyjście: „jednostki fikcyjne reprezentują rzeczywiste uniwersalia – typy psychologiczne, grupy społeczne, warunki życiowe lub historyczne”¹⁸. Jako silne źródło tej strategii interpretacyjnej wskazuje *Mimesis* Auerbacha, która według Doležela jest „uniwersalistyczną interpretacją historii opartej na fikcjach”¹⁹. Jako ostatni typ krytyki mimetycznej wskazuje specyficzny przypadek tego, co będzie określać jako pseudomimesis: „Realne źródło Z(a) reprezentuje (tj. stanowi źródło reprezentacji) fikcyjnej jednostki J(f)”²⁰.

W tym trzecim typie co prawda nie jest *explicité* wskazane powiązanie mimetyczne (jak miało to miejsce w poprzednich dwóch przykładach, czy to chodziło o realną jednostkę, czy o uniwersalium), ale jego podstawą jest źródło reprezentacji. W tak prowadzonych interpretacjach dowiadujemy się „kto przed-

15. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, „Česká literatura” XLV, č. 6, 1997, s. 600–606.

16. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 601.

17. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 602.

18. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 602.

19. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 603.

20. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 606.

stawia, kto opisuje, kto nas wprowadza lub lokuje na zewnątrz myśli fikcyjnej jednostki”²¹. Dla zilustrowania przywołajmy jeden przykład Doleżela: „Defoe [...] ukazuje stosunki osobiste Moll Flanders”²². Jest jasne, że w tym przypadku dochodzi do podobnego przekłamania w odniesieniu do perspektywy, które komentowaliśmy już powyżej u Cohn. Takie parafrazy budują bowiem wrażenie pewnej samowystarczalności i niezależności bytów fikcyjnych od opowiadania, jak gdyby powieściopisarze jedynie *odkrywali*, co poszczególne postacie myślą. Moglibyśmy powtórzyć wyżej przywołany zarzut, jako że manifestuje się tutaj skuteczność pewnych strategii narracyjnych. Do tego samego szeregu postaw pseudomimetycznych Doležel zalicza również tę przyjętą przez Dorrit Cohn na pracy *Transparentna myśl* (1987)²³ – przy czym twierdzi, że:

Nie ma żadnej różnicy między tym, czy „opisywanie”, „ukazywanie” czy „badanie” bytów fikcyjnych jest przydzielone jako zadanie dla autora, pośrednika tekstowego czy narratora. Pseudomimesis we wszystkich tych wariantach opiera się na założeniu, że sfery fikcyjne ogólnie, a szczególnie fikcyjne jaźnie, istnieją niezależnie od aktu reprezentacji i tylko czekają na to, aż zostaną odkryte i opisane. Pseudomimesis z góry nie dopuszcza do sformułowania podstawowego pytania fikcyjnej semantyki: W jaki sposób powstają fikcyjne światy?²⁴

W semantyce fikcji Doleżela nie są możliwe światy „odkrywane w jakichś oddalonych, niewidzialnych lub transcendentnych sferach, ale możliwe są te *konstruowane* rękoma i myślami człowieka. [...] Teksty opisowe są reprezentacjami rzeczywistego świata: świata, który istnieje przed każdą czynnością tekstową. Ci, którzy teksty konstruują – przeciwnie – są wobec światów, które tworzą *uprzedni*; fikcyjne światy są zależne od konstruujących teksty i to przez nich są określane”²⁵.

Pseudomimesis jako bezrefleksyjna imitacja fikcji

Jako, że ten ostatni punkt krytyki Doleżala wydaje się być centralny, należy do niego nawiązać. Nie tylko stanowi kluczowy punkt krytyki interpretacji mimetycznych, ale może się nawet stać bodźcem do jej pełniejszego opracowania. Czy nie możemy przypadkiem zadać pytania w inny sposób? Czy Cohn deklarując zaufanie do iluzji literackiej nie zdradza nam czegoś ważnego o imitacji?

21. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 604.

22. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 604.

23. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1987.

24. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 605–606.

25. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, s. 615.

O ile w pierwszych dwóch punktach Doležel krytykuje imitację na linii aktualny świat → fikcja (osoba historyczna, uniwersalium), w trzecim kroku jego krytyka zyskuje wymiar szczególny, ponieważ koncentruje się na mimesis akceptowanej pomimo braku refleksyjnej świadomości tego faktu. Możemy co prawda przyjąć wyjaśnienia Doležela, wedle którego w pseudomimesis dochodzi do mylnego założenia o niezależności fikcyjnych myśli od aktu reprezentacji. Hipotezę tę moglibyśmy jeszcze uzupełnić twierdzeniem, że właśnie dochodzi do imitowania literatury (a konkretniej – świadomości postaci powieściowych). Przy czym, w przypadku Cohn, przestrzenią, w której taka imitacja ma miejsce będzie właśnie interpretacja autorki, czy ściślej mówiąc, jej wiara w realność fikcji (do tego, jaki ma charakter, dojdziemy później). Dopiero kiedy odwrócimy perspektywę i przestaniemy odzwierciedlać imitację życia w literaturze, lecz skoncentrujemy się na naśladowaniu literatury w życiu, podobne literackie potknięcia zaczną nabierać jeszcze innego znaczenia. W przypadku Cohn nie chodzi o nic innego, aniżeli tylko o to, o czym mówiliśmy powyżej: chodzi tu o poddanie się (czy akceptację?) efektowi fikcji. Dla poniższego wykładu ważny będzie nie tylko kierunek naśladowania (od literatury do aktualnego świata), ale także już wspomniana przestrzeń, w której się ono odbywa: ni mniej, ni więcej, chodzi o intratekstowy (co zobaczymy później w odniesieniu do powieści Milana Kundery) lub ekstratekstowy podmiot (czytelnik, interpretator...).

Cohn w wielu miejscach swojej monografii deklaruje zaufanie do fikcji. Popatrzmy na kolejny przykład: „Żadna chwila życia człowieka, jeśli można tak powiedzieć, nie ujmuje tak wyraźnie zasadniczej różnicy między biografią i fikcją, między ograniczeniem biografą i wolnością prozaika, jak śmierć i umieranie. Fikcja jest bowiem zdolna do wyrażenia doświadczenia, którego »naturalnym« dyskursem nie da się dotknąć w żaden sposób, za pomocą żadnej formy”²⁶.

Podstawą tego zaufania jest zamiana performatywu w konstatyw. Bowiem performatywne akty narratora, które tworzą życie wewnętrzne postaci Cohn traktuje jako konstatacje na temat ich rzeczywistych stanach wewnętrznych. Dlatego można powiedzieć, że stosunek mimetyczny tworzy Cohn dopiero w swojej interpretacji, czyli że konieczna jest określona świadomość, gdzie stosunek ten zostanie stworzony. Doležel zgłębia tę kwestię u Cohn i innych autorów badając tezy u podstaw jej twierdzenia – tezy związane z wyobrażeniem świata fikcyjnego jako całkowicie niezależnego od aktu narracji. Tego założenia jednak nie podzielają autorzy, których Doležel przypisuje do kategorii pseudomimesis. Gdyby bowiem to założenie przyjęli, nie mogliby obstawać przy swoim pseudomimetycznym

26. Dorrit Cohn, *Co dělá fikci fikci?*; przeł. Milan Orálek, Veronika Klusáková, Academia, Praha 2009, s. 37.

stanowisku, jako że wymaga ono zawieszenia racjonalności, czemu zwykle towarzyszy wiara w fikcję.

Pseudokonstatacja – zanurzenie fikcji w rzeczywistości

Doleżela krytyka pseudomimetycznego podejścia koncentruje się na czystej interpretacji dzieła literackiego²⁷. Możemy ją jednak poszerzyć wykraczając poza rygorystyczne granice literatury i ją uogólnić. Jeżeli bowiem będziemy rozumieć pseudomimesis jako zamianę performatywu w konstatyw, możemy zobaczyć w niej dowolną ułudę perspektywy, wedle reguł której fikcja się z nami przekomaruje. Jeżeli zatem czytelnik, słuchacz lub ogólnie adresat przekazu będzie mylnie uznawać wypowiedź performatywną (lub przynajmniej taką wypowiedź, która ma ambicję taką się stać) za konstatację, staje się ofiarą takiego samego przekłamania, z jakim mają do czynienia interpretatorzy pseudomimetyzmu. Chociaż odbiorca może mieć wrażenie, że uzyskał określoną informację, która może się następnie stać instrukcją jego postępowania, został jedynie ukradkiem wcignięty w świat określonej fikcji literackiej. Podstępność takiej zamiany (inwersja performatywu w konstatyw) polega na tym, że u adresata zostanie wywołane wrażenie, że ma do czynienia z określonym stanem rzeczy (z konstataowaniem, które nie byłoby trudne do weryfikacji): stanem, który wymaga od niego racjonalnego myślenia. Przy czym dochodzi jednak wyłącznie do tego, że oswaja sobie (a raczej jest oswojony przez) określoną iluzję literacką, która wymaga od niego zdławienia jego racjonalności. Mimo to, adresat będzie przeświadczony, że jest wręcz odwrotnie, że to on aktywnie podejmuje decyzje, bo przecież wykorzystuje do tego swój rozum. Iluzja ta nie pozwala mu zobaczyć w samym sobie obiektu narracji, nie postrzega siebie jako przedmiotu informacji, jako kogoś, komu coś było narzucone (wydaje się, że właśnie z tego powodu Cohn nie może przyjąć założeń postawy pseudomimetycznej). Dlatego też możemy mówić o czytelniku jako o zniewolonym podmiocie, który przyczynia się do swojej niewoli właśnie w ten sposób, że oddaje swoje ciało i myśli na usługi literatury. W ucieleśnieniu gestu literackiego jest też obecne dążenie do namnażania się bytów, jako że naśladowanie literatury prowadzi do jej replikowania. Jeżeli staniemy się przedmiotem opowiadania, w rozszerzonej fikcyjności umacniamy iluzoryczność literatury.

Jeżeli wyjdziemy od Doleżelowej krytyki pseudomimesis, która koncentruje się na nieuświadomianej postawie mimetycznej w ramach teorii fikcyjnych światów, analogicznie możemy mówić o pseudotwierdzeniach (czy pseudokonstatacjach),

27. Lubomír Doležel, *Mimesis a možné světy*, „Česká literatura” XLV, č. 6, 1997, s. 600–606.

w których performatywność literatury, choć niekoniecznie uświadamiana, przebiegać w kierunku fikcja → rzeczywistość.

Kampania prezydencka – utajniona literatura

„Jedyny kandydat na prezydenta, który ma szansę pobić Fischera i Zemana. Głosujcie na niego!” Szczegółowa analiza tego hasła oraz jego kontekstowego usytuowania wymagałaby osobnego studium. W tym miejscu zatrzymamy się jedynie przy niektórych charakterystycznych cechach dyskursu kampanii politycznej, dobrze ilustrujących problematykę naśladowania, którą dyskutujemy.

Najpierw zwróćmy uwagę na problem *wylączywości*. Adresatowi, z pozoru, przedłożono zwykły fakt, że wskazywany kandydat na prezydenta może jako jedyny pokonać oczekiwanych zwycięzców pierwszego etapu wyborów: redukcję znaczenia dwóch kontrkandydatów (osiągniętą na drodze zrównania ich ze sobą, a jednocześnie poprzez wyraziste odróżnienie ich od preferowanego kandydata) zostawmy na boku. Właśnie zdanie „jedyny kandydat na prezydenta” należy określić jako pseudokonstatację: tutaj odgrywany jest fikcyjny wariant aktualnego świata, który podaje się za opis świata aktualnego. W chwili, kiedy ten opis świata uznamy za prawdziwy, zrealizujemy performatywny potencjał wypowiedzi, przy czym dodatkowo retroaktywnie uczynimy go pozornie prawdziwym. Chodzi o strukturę autoreferencyjną, w której wiara w fikcyjną propozycję jawi się w spojrzeniu w przeszłość jako sprawdzalny fakt.

W ramach teorii fikcyjnych światów nie chodziłoby o nic innego, jak o zanurzenie fikcji w rzeczywistości. Ponownie możemy zauważyć, że moment naśladowania (fikcja odbija się w rzeczywistości) realizuje się w świadomości adresata, gdzie rozgrywa się właśnie pewna iluzoryczna zabawa w chowanego. Gdybyśmy chcieli tą wypowiedź poddać weryfikacji, moglibyśmy zadać pytanie dlaczego pozostali kandydaci są bez szans? Jednak ta wątpliwość wyrugowana została z informacyjnego sloganu, co należy uznać za kolejny symptom iluzoryczności „dyskursywnego faktu”.

Od niepozornego quasi-konstatowania uwaga zostanie natychmiast przesunięta na wroga: wykorzystana jest tu figura mobilizująca do działania – „jedyny kandydat ma szansę”. Właśnie *wylączywość* jest podstawą apelu skierowanego do adresata, a perlokucyjnym efektem tego performatywnego aktu jest faktyczny wzrost szans kandydata. Gdyby adresat nie uświadomił sobie tego, ideolodzy powtórzą treść komunikatu: „Głosuj na niego!”.

Hasło to jest *implicite* konfrontacyjne z jeszcze innego powodu. Wybór pozostałych kandydatów, wyłączając wybór ostrzegawczy (Zeman, Fischer), konstruowany jest jako irracjonalny, co najmniej nierozumny, ponieważ tylko prezentowany

kandydat (Schwarzenberg) ma szansę. Podstęp literackiego podejścia do dyskursu kryje się w tym, że użycie odpowiednich tropów wywiera wrażenie swobodnego racjonalnego wyboru: rozumne jest głosowanie tylko na tego, kto ma szansę na zwycięstwo, przy czym należy wybierać wyłącznie bohatera pozytywnego.

Ten wtórny „racjonalny” wybór jest jednak efektem akceptacji propozycji „literackiej” – Schwarzenberg *jest* jedynym kandydatem, który ma szansę. Tę akceptację „tropów” jako „faktów” umożliwia uspienie czujności *ratio*, czego nie jesteśmy w stanie sami odnotować. Co więcej, owa akceptacja zacznie być przeżywana jako racjonalne (rozumne i dlatego jedyne prawidłowe) i odpowiedzialne postępowanie. W tym motywie należy chyba poszukiwać przyczyny mnożenia się niezliczonych apeli, które replikują analizowany tutaj schemat literacki. W analogicznym mnożeniu żądań dotyczących ustąpienia kandydatów, którzy są bez szans, należy widzieć proliferacyjny efekt gestu literackiego.

Na tym przykładzie mogliśmy zobaczyć podstawowe cechy imitacji literatury w rzeczywistości, które można analogicznie zobaczyć w imitacji gestów literackich w pseudomimetycznej postawie: zamiana performatywu w konstatyw, osłabienie refleksji zdominowanej wrażeniem rozumowej wnikliwości i niezbiłości namacalnych dowodów. Wszystkie te cechy, którymi charakteryzuje się replikowanie figur literackich odgrywają się na polu świadomości: w chwili, kiedy świadomość akceptuje określoną propozycję literacką jako prawdziwą, realizuje performatywny potencjał literatury.

Wkład krytyki Doležela

Wróćmy jeszcze do krytyki mimesis Doležela. W kontekście czeskiego literaturoznawstwa stanowisko to jest unikatowe z punktu widzenia emfazy, z jaką autor podkreśla autonomię dzieła literackiego. Należy ją interpretacją będzie wyłącznie ta, która wypłynie ze szczegółowej analizy dzieła literackiego, nie zanieczyszczając jej okolicznościami zewnątrzliterackimi, które moglibyśmy rozumieć jako w różnej mierze niedopuszczone interpretacje mimetyczne. Poprzez ten krok interpretacyjny Doležel stara się uwolnić dzieła literackie spod jarzma świata aktualnego, która to zewnątrzliterackość bywa nierzadko wymówką dla interpretacyjnego kaprysu. Krytycy, którzy domagają się mgliście rozumianej mimesis, jako strażnicy wiarygodności nie wahają się poprawić tekst, ewentualnie pouczyć autora, itp. Przywołajmy w tym miejscu jeden przykład polemiki, w której zwracają uwagę (mniej lub bardziej eksplicytnie) mimetyczne

pretensje w stosunku do literatury²⁸. Rolę krytyki mimesis Doležela możemy również zobaczyć w kultywacji teoretycznego i krytycznego pola literackiego.

Wykreowana przez Doležela propozycja semantyki możliwych światów powstaje w kontekście – i wynika z interpretacji – konkretnych dzieł literackich. Jak zauważa cytowana już Ryan, Doležel kontynuuje tradycję poetyki strukturalnej, zainspirowanej słownictwem filozofii analitycznej. Dlatego też nie interesuje go ani geneza dzieła literackiego, ani jego recepcja: to, co dla niego istotne zawiera się w semantycznej przygodzie interpretacyjnej, której wymiar nie sięga poza ustalone horyzonty fikcyjnych światów. Jeżeli jednak – zainspirowani Thomasem Pavlem²⁹ – chcielibyśmy w jakiś sposób rehabilitować pojęcie mimesis, będziemy w jakiejś mierze zmuszeni stawiać pytania wykraczające poza sztywną granicę teorii fikcyjnych światów. Spróbujmy nawiązać do uwagi Doležela o mimesis, jednak uczynimy to w kontekście w innego odniesienia i zmierzając w nieco innym niż Doležel kierunku. Warto może zacząć w miejscu, gdzie teoria fikcyjnych światów (w ujęciu Doležela) wykracza poza siebie – podobnie, jak to uczyniliśmy omawiając przypadek pseudotwierdzenia.

René Girard –

powieść jako systematyczne odbicie imitacyjnej tęsknoty

Czy jednak następny krok interpretacyjny nie będzie się jawić jako znacznie bardziej problematyczny? Jeśli bowiem zamierzamy tematyzować efekty fikcji, to czy nasz gest nie jest równoznaczny z odstępniem od szczegółowej analizy dzieła literackiego na korzyść stosunkowo niejasnego wyobrażenia o oddziaływaniu literatury?

Jak już zasygnalizowaliśmy przedstawiając koncepcję pseudokonstatacji i proponując sposób jej analizy – nie wykroczyliśmy radykalnie poza tradycję poetyki strukturalnej. W odróżnieniu od Doležela staramy się jednak tematyzować mimesis „w odwróceniu”, omawiając zjawisko rzeczywistości, która naśladuje fikcję. Skoncentrujmy się na tym, jaki typ czytelnika modeluje dany tekst. Od tej tematyzacji nie jest daleko do refleksji imitacji gestów literackich w rzeczywistości. Zamierzamy bowiem zbadać echo literatury, które może stać się obiektem inscenizacji poprzez artykulację założeń danego tekstu. Aby quasi-konstatacja czy jej ilustracja, lub efekty fikcji w interpretacji Dorrit Cohn nie wywołały wrażenia przypadkowych potknięć lub pomyłek, odwołamy się

28. Jakub Češka, *Cizinec Kundera, Obraz jako metafora separace*, w: *Falešná paměť literatury*, Togga, Praha 2010.

29. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, przeł. Bohumil Fořt i Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009.

w tym miejscu do przewartościowania teorii powieści Girarda *Kłamstwo romantyzmu i prawda powieści*³⁰, gdzie imitacja³¹ jest główną zasadą motywacyjną narracji i powoływanych przez nią do życia wydarzeń, stając się w ten sposób centralnym kluczem interpretacyjnym. To tak, jakby powyższe naszkicowana proliferacja gestów literackich stała się najważniejszym tematem tradycji powieściowej.

Według Girarda na początku tradycji powieściowej znajduje się odkrycie pośrednictwa tęsknoty (podmiot nie tęskni bezpośrednio, ale wybiera sobie idola, który dla niego dopiero odkrywa to, za czym powinien tęsknić). Tęsknota ta ulega z czasem postępującej degeneracji: pośrednik się uzewnętrznia – idol przestaje już być podziwiany, staje się rywalem, którego jednak bohater nie zamierza uznać jako faktycznego przeciwnika. Mimo że mimetyczna tęsknota w ujęciu Girarda jest niemal całkowicie zamknięta w świecie powieściowym (postaci powieściowe stają się wobec siebie nawzajem pośrednikami), nie byłoby trudne przenieść ją również do aktualnego świata jako zasadę społeczną (i socjalizacyjną?) organizacji. Mimo że silna teza Girarda o pochodzeniu powieści jest stosunkowo wczesna (1961 r.), całkowicie rozminie się z późniejszym o kilka lat dyskursem francuskiego strukturalizmu literaturoznawczego.

Między denaturalizacją fikcji a odbiciem postaci jako miejsca naśladowania

Mimo że prawdą jest, iż Girard w swoich późniejszych dziełach zmierza raczej w stronę antropologii i teorii wiary, jednak nie jest całkowicie jasne, dlaczego jego teoria powieści jest ignorowana przez francuski strukturalizm. Pavel³² nie wspomina o niej w swoim studium (mimo, że poszukuje kluczowych argumentów u Schaeffera³³, którego tezy naznaczone są antropologiczną perspektywą) – fakt ten może być przypisany celowemu pomijaniu propozycji Girarda przez przedstawicieli klasycznej narratologii: uczony kładzie bowiem nacisk na postać, która w klasycznej narratologii lokowała się na marginesie zainteresowania³⁴.

30. René Girard, *Leż romantyzmu a pravda románu*, przeł. Alena Šabatová, Československý spisovatel, Praha 1968; w Polsce: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

31. O ogólności zasady tęsknoty mimetycznej w dziele Girarda por. np. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Bernard Grasset, Paris 1978; w Polsce: *Rzeczy ukryte od założenia świata*, fragment tłum. Mirosława Goszczyńska, „Literatura na świecie”, nr 12, 1983, s. 74–182.

32. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, przeł. Bohumil Fořt i Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009.

33. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris 1999.

34. Na przykład Todorov krytykuje stanowiska formalistyczne, w których rola postaci została

Wydaje się bowiem, że dopiero w chwili, kiedy skoncentrujemy się na postaci, zacznie wyraźniej wyłoni się antropomorficzność narracji. Szkoły inspirowane formalizmem zdają się kierować całkowicie odmiennym zainteresowaniem: analiza formalna lub opis strukturalny zmierza do tego, aby dzieło literackie było odczłowieczone.

Potępienie koncepcji mimesis jawi się raczej jako wynik nacisku kładzionego na funkcjonalność wypowiedzi (drugą stroną funkcjonalności jest deantropomorfizacja), niż natężenia teorii fikcyjnych światów. Chyba moglibyśmy radykalnie odrzucenie mimesis rozumieć jako kontynuację tradycji, w której dzieło literackiemu przypisuje się autonomię. Niemimetyczne spojrzenie na literaturę stanowi zadanie, do realizacji którego konieczne jest wypracowanie swoistej koncepcji funkcjonalności, niemimetyczności, nierealności i nienaturalności narracji, co samo w sobie wymaga niemałego wysiłku interpretacyjnego.

W odróżnieniu od takiej wizji – pierwotne, niedotknięte przez teorię doświadczenie opowiadania nie powinno zasadać się na założeniu, że owo opowiadanie nie dotyczy w żaden sposób naszego świata i życia. Jakbyśmy pierwotnie stawiali czoła naturalności narracji, w stosunku do której musimy najpierw poprzez określone techniki refleksji (na przykład teorii) zbudować pewien dystans. Z pewnością nie należy postępować na drodze tej refleksji o wiele dalej, niż to jest w przypadku w teorii fikcyjnych światów. Wolno sądzić, że to właśnie ta teoria doprowadziła – w pewnym sensie – do wyczerpania się formuły denaturalizacji fikcji. Literatura przestała mieć już cokolwiek wspólnego z naszym światem i życiem, mimo że jest efektem określonego typu wypowiedzi, które nie zawierają w sobie śladów elementów deskryptywnych, ponieważ nie są powiązane z niczym, co poprzedzałoby akt opowiadania. W ten sposób zdehumanizowana narracja może być postrzegana jako wskazówka idealnego typu postawy teoretycznej. Powstaje jednak pytanie, czy można zadowolić się z w ten sposób oczyszczoną narracją? Czy jeżeli poprzez to, że osiągniemy ową postawę teoretyczną, narracja nie straci całkowicie swojej przyrodzonej dynamiki?

ograniczona (Tzvetan Todorov, *Kategorie literárního vyprávění*, w: *Znak, struktura, vyprávění*, red. Petr Kylaoušek, przeł. Jiří Šrámek, Host, Brno 2002; w Polsce: *Kategorie opowiadania literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1966, s. 153), jego analiza *Niebezpiecznych znajomości* (celowo wybranej powieści psychologicznej – pomijamy tutaj problematyczność takiego oznaczenia) jest całkowicie wpisana do poetyki strukturalnej. Co prawda Todorov planował przekazać główny głos postaci, jednak na koniec roztopi ją czy to triadycznym modelu Bremonda, czy to w strukturze aktancyjnej Greimasa, jako agensa w jednym z trzech predykatów (tęsknoty, uczestnictwa, komunikacji). Cohn wprawdzie kładzie nacisk na postaci (Dorrit Cohn, *Co dělá fikci fikci?*; przeł. Milan Orálek, Veronika Klusáková, Academia, Praha 2009), jednakże ich świadomość tylko bezrefleksyjnie naśladuje, nie może dostrzec performatywności naśladowania, która jest jednak centralna dla jej refleksji.

Denaturalizować fikcję czy poddać namysłowi jej naturalizacyjny efekt?

Mamy więc absolutyzować perspektywę teorii fikcyjnych światów, czy możemy ją rozumieć jako pewien punkt kulminacyjny w staraniach o denaturalizację narracji? Teoria fikcyjnych światów zdaje się jednocześnie wprowadzać porządek i budzić kontrowersje. Z jednej strony należy docenić jej denaturalizacyjne starania, dzięki którym można wyeliminować chaos i najróżniejsze przekłamania perspektywy związane z interpretacją fikcji, z drugiej jednak strony nie można całkowicie zgodzić się na absolutyzację tej perspektywy. Nie zamierzamy tu oczywiście opuszczać teoretycznych pozycji, które wyznaczyła teoria fikcyjnych światów: myślimy jedynie o tym, aby rozpatrywać narrację w jej naturalizacyjnym napięciu. Jako że już została zbudowana pozycja teoretyczna, dzięki której nie będzie się od nas wymagało wyjaśnień dotyczących naturalności narracji, możemy skoncentrować uwagę właśnie na jej naturalizacyjnym napięciu, czy też na efektach narracji. Jakbyśmy wyruszyli teraz w odwrotnym kierunku, niż ten, na którym zakończyła swój ruch teoria fikcyjnych światów. Wprawdzie wyłączyła ona narrację z zewnątrzliterackich kontekstów oddalając ją w ten sposób od rzeczywistości, jednak nie posunęła się dalej. Zatrzymała się przed skonstatowaniem sztuczności fikcji.

Jak już wskazaliśmy powyżej, badanie efektów narracji nie jest całkiem nieproblematyczne. Ograniczmy się do kilku innych przykładów: przypomnimy echa mimetyczności i sugestywność narracji w samej literaturze, a następnie wskażemy na ukrytą argumentatywność literatury, z której korzysta publicystyka (na ile świadomie?) w kampaniach przedwyborczych, wspomnieniach i innych gatunkach, które podejmują tematykę wydarzeń historycznych. Współczesność jest chyba aż za bardzo opętana i nieświadomie opanowana przez narrację³⁵ (fikcyjność), która zdaje się nigdzie nie znajdować punktu odniesienia umożliwiającego pogłębione spojrzenie na proliferacyjne i naturalizacyjne napięcie cechujące dyskurs fikcji. Przystąpmy zatem do rehabilitacji koncepcji mimesis w odwrotnym kierunku niż ten, który jest omawiamy w teorii fikcyjnych światów, teraz w kierunku fikcja → rzeczywistość.

W krytyce pseudomimetycznego podejścia u Doleżela moglibyśmy dopatrzeć się jednego z pierwszym efektów narracji. Jak inaczej bowiem mamy

35. Raymond Boudon odpowiada w jednym krótkim wywiadzie na pytanie o kwestię nieważenia w zainteresowaniach mediów w prosty sposób: „byłoby dobrze, gdyby media szerzyły więcej informacji i mniej emocji”. Nie trzeba oczywiście dodawać, że uniwersalną mową emocji jest właśnie literatura (<http://www.enquete-debat.fr/archives/raymond-boudon-il-serait-bon-que-les-medias-diffusent-moins-demotion-et-plus-dinformation-65814>).

wyjaśnić, że część ważnych teoretyków wpadła w pułapkę naturalizacyjnych efektów literatury? Ta obserwacja może nas doprowadzić wniosku, że przed łatwownością w stosunku do literatury nie obroni nas nawet teoretyczne przygotowania. Już tę okoliczność moglibyśmy wykorzystać jako argument pomocniczy przy dowodzeniu perswazyjności fikcji.

Milan Kundera – powieściowe echo
naturalizacyjnych efektów przekazu metaforycznego
(życie jako naśladowanie literatury)

W trakcie analizy przemieszczamy się jakby po promieniu koncentrycznych kręgów: od efektu fikcji przyłapanej na teoretycznych dywagacjach odnośnie interpretacji mimetycznej zasady, przez tradycję powieściową³⁶, aż do korpusu dzieł literackich Milana Kundery, w którym znajdziemy zasadę replikacji gestów literackich jako jeden z głównych tematów (o ile nie temat centralny), gdzie postaci powieściowe łatwo stają się zakładnikami metaforycznego komunikatu. Powieści Milana Kundery mogą nam posłużyć jako opracowany w szczegółach model wiarygodności literatury, która motywuje działanie postaci, bez względu na to, czy postaci „same” są tego świadome, czy też nie. W powieściowym świecie Kundery uwaga skoncentrowana jest na życiu jako naśladowaniu literatury, dlatego przy interpretacji jego dzieł nie wystarczą odniesienia do codziennych konturów umieszczonych w realistycznym kontekście sytuacji, ale konieczny jest wgląd w świadomość postaci, w której właśnie dochodzi do projekcji metaforycznego komunikatu na rzeczywistość. W powieściach Kundery możemy obserwować literaturę w działaniu, które zmienia banalne sytuacje życiowe w scenę losu. Przy tym nacisk, jaki Milan Kundera kładzie na centralną rolę postaci nie jest przypadkowy, co jaskrawo kontrastuje z praktyką pomijania postaci w klasycznej narratologii.

Do literackiej inscenizacji naśladowania konieczne są wewnętrznie foka-
lizowane postaci. Jeżeli świadomość określonej postaci zostanie przesłonięta
(przywołajmy znany przykład Łucji z *Żartu*), absencję tę można uznać za ruch
narratora, mający ewokować tajemnicę, której nie można w żaden sposób rozwią-
zać. W ten sposób przesłaniania świadomość umożliwia skonstruowanie postaci
zaślepionej – i projekcję świadomości pozostałych bohaterów (w powieści *Żart*
są to postaci Ludwika i Kostka). W swoich narracjach bohaterowie nie odkry-
wają określonej figury świata (ich wypowiedzi nie można uznać za konstatację),

36. René Girard, *Lež romantismu a pravda románu*, przeł. Alena Šabatová, Československý spisovatel, Praha 1968; w Polsce: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

ale rzutują określone figury literackie na „rzeczywistość”, przez większość czasu nie mając świadomości tego faktu (ich wypowiedzi są zatem również w sposób nieświadomy performatywne – to właśnie klucz do poszukiwanego pojęcia mimesis).

Nacisk na postać, mimetyczność i dominację wewnętrznej focalizacji umożliwia zobaczenie dzieła Kundery w bliskim sąsiedztwie tezy Girarda o niespontanicznej tęsknocie³⁷. Myślowy sojusz obu autorów zdaje się wynikać z podobnej antyromantycznej postawy, która uaktywnia wspomniane środki narracyjne: powołanie do istnienia wewnętrznie focalizowanych postaci i zaraźliwość mimetycznej zasady organizacyjnej. Możemy ponownie zauważyć jak dalece podejście Kundery i Girarda do literatury różni się od stanowiska klasycznej narratologii. W ramach formalistycznie inspirowanych szkół mimesis budzi nieufność, mimo że koncepcję tę można bezproblemowo zaprząć do działania, wa jej interpretacyjna produktywność okazuje się niebanalna. Wydaje się, że aby pokazać stymulujący potencjał mimetycznej koncepcji wystarczy zmienić perspektywę teoretyczną lub typ literatury.

Kluczowość podmiotu w tematyзації naśladownictwa

Popatrzmy zatem, na ile i w jakim względzie trajektoria życiowa może być motywowana literacko, czy – innymi słowy – na ile i jak życie rozwija się jako realizacja gestu literackiego. Jak już mówiliśmy, kluczem do zrozumienia naśladownictwa jest postać powieściowa. Potrzebujemy bowiem określonego antropomorfizowanego bytu, który by ukazywał werbalnie inscenizowany sens w scenarii o niewerbalnym charakterze. W ten sposób inscenizowany sens będzie postać powieściowa zdolna identyfikować jako prawdę sytuacji. Bez postaci nie można tematyzować naśladowania. Nie zaskoczy nas, jeżeli w tradycji francuskiego strukturalizmu będzie odrzucona mimesis, ponieważ w kontekście nacisku kładzionego na tekstualność – nie są dostrzegane podmioty wewnątrztekstowe (postaci) i zewnątrztekstowe (autor, czytelnik). W chwili, kiedy z interpretacji wykreślimy podmiot, zamykamy sobie drogę do refleksji nad naśladowaniem. Przypomnijmy sławny esej Barthesa *Śmierć autora*³⁸, w którym wraz ze śmiercią autora (Barthes skreśla autora jako podmiot twórczy) ogłasza się narodziny czytelnika, przy czym jednak nie chodzi o żadną restaurację podmiotu, ponieważ czytelnik jest tutaj synonimem totalności tekstu (czytelnik zatem nie jest kimś,

37. Milan Kundera w rozmowie z René Girardem w 1986 roku w stacji radiowej France Culture przyznaje się do zachwyty, jaki wzbudziła w nim książka *Prawda powieści i kłamstwo romantyzmu* (1968).

38. Roland Barthes, *Smrt autora*, przeł. Tomáš Jirsa, *Aluze X*, č. 3, 2006, s. 75–77; w Polsce: *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” nr 1/2/1999.

kto czyta). Symptomatyczne stanowisko (z uwzględnieniem banalnie rozumianej mimesis jako opisu) należy dostrzec w jego kolejnym tekście z okresu strukturalistycznego, to jest w *Efektach rzeczywistości*³⁹.

Barthes kładzie w nim nacisk na jeden przypadkowo wybrany element opisowy (na barometr, przykład bierze z pierwszej strony tekstu literackiego) z opowiadania Flauberta *Proste serce*, nie zaś centralną postać służącą Felicité, która stanowi klucz interpretacyjny: klucz ukryty w zasadzie naśladowania. Jako, że Barthes usuwa ze swoich uwag podmiot (a przynajmniej nie bierze go pod uwagę), nie sprawi nam trudności rozbicie tarczy, którą się osłonił: orężem będzie element opisowy, który mógłby mieć swój odpowiednik w realnym świecie, a którego funkcji interpretator nie wykrył.

Krytyka mimesis Doleżela wydaje się być skoncentrowana na postaci, ponieważ rozlicza się z postacią historyczną lub z postacią jako typem psychologicznym i w końcu z pseudomimesis jako zindywidualizowaną postacią fikcji rozumianą jako specyficzna. Mimo to – nawet w przypadku Doleżela – mimesis nie jest rozumiana na gruncie „świadomości” postaci (inscenizowanej poprzez środki narracyjne), to jest jako określona projekcja narracyjnie stworzonego sensu w jednostkowej sytuacji. Nie jest więc podmiotem obrazowania, ale jego przedmiotem. I dopiero wtedy, kiedy postać „prowadzi” określoną czynność interpretacyjną, możemy tematyzować zasadę mimetyczną.

Moglibyśmy co prawda formułować dalsze zarzuty wskazując, że w *Narracyjnych sposobach w literaturze czeskiej*⁴⁰ Doležel nakłada na postać funkcję interpretacyjną, jednak ten dynamiczny element jest wyłącznie prowizoryczny. Każdą interpretacyjną aktywność postaci należy rozstrzygać w paśmie narratora, i to co najmniej w klasycznej narracji. Co więcej, interpretacja dotyczy formy świata fikcyjnego: na przykład należy rozstrzygnąć, czy „rację” ma Don Quijote czy Sancho Pansa. Dzięki spojrzeniu w pasmo narratora możemy zdecydować, czy przed nimi na rozległej równinie stoją olbrzymy, czy wiatraki. W tak rozumianej interpretacji postać zdaje się wyłącznie kokietować autentyfikacyjną funkcję narratora: nie jest faktycznie rozpatrywana jako *locus* naśladowania.

Właśnie nacisk Doleżela na autentyfikację jako centralny punkt referencyjny, z którego należy dokonać oglądu narracji, uniemożliwia radykalniejsze ujęcie postaci jako maszyny do inscenizacji sensu. Należy ją bowiem zmierzyć, przy czym byłoby konieczne, aby to jej świadomość stała się miarą. Wątpliwa staje się dopiero taka projekcja fikcji, co do której nie można zdecydować, czy jest

39. Roland Barthes, *Efekt reálného*; przeł. Tomáš Jirsa; *Aluze X*, č. 3, 2006, s. 78–81; w Polsce: *Efekt rzeczywistości*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” nr 4 / 2012, s. 119–126

40. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993.

projekcją prawdziwą, czy nieprawdziwą – i to paradoksalnie przez to, że nie może być prawdziwa, choć za prawdziwą bywa uznawana.

Niewspółmierność opowiadania i przedmiotowego świata
(Podobieństwo rzeczywistości i opowiadania
jako efekt zwrotny fikcji)

Gdybyśmy upierali się przy pojęciu mimesis jako koncepcji naśladowania przedmiotowego świata, szybko wpadniemy w panikę, ponieważ nie można skonstruować wyobrażenia, w którym opowiadanie odpowiadałoby rzeczywistości i odwrotnie. Dlatego też Genette rozumie mimesis jako naśladowanie aktów mowy, a nie rzeczywistości, ponieważ ta pochodzi z innego szeregu⁴¹. Czy to spostrzeżenie Genette należy uznać za zarodek jego późniejszego pojęcia intertekstualności?⁴² Możemy wprawdzie wyjść także z najzwyczajszego doświadczenia, kiedy nie jesteśmy w stanie wrażenia optycznego adekwatnie przełożyć do łańcucha werbalnego. Ogląd nie przynosi nam żadnej wskazówki, której moglibyśmy się uchwycić – i od której moglibyśmy rozpocząć opowiadanie.

Opowiadaniem zdajemy się elementarnie wywiązywać z odpowiedzialności wynikającej z funkcjonowania w przedmiotowej rzeczywistości. Kiedy tylko zaczynamy opowiadać, znikać nasza aktualna sytuacja. I nawet jeżeli jeszcze przed chwilą nie byliśmy w stanie przyjąć perspektywy za punkt odniesienia w relacji uprzedniości, to teraz jest odwrotnie – wszystko zaczyna zyskiwać sens. Podobieństwo opowiadania i rzeczywistości jest zawsze efektem wstecznym. Nigdy bowiem nie możemy wyjść od rzeczywistości, aby odzwierciedlić ją w opowiadaniu, jednak bardzo łatwo możemy wyjść od opowiadania, które łatwo znajdzie w rzeczywistości swoje właściwe podobieństwo. Rozwiązanie, które należy zaproponować, leży – jak już wielokrotnie zwracaliśmy uwagę – w przeciwnej tematyce naśladowania: nie będzie się starać tematyżować mimesis w kierunku rzeczywistość → fikcja, ale w kierunku fikcja → rzeczywistość. Opowiadanie jest zawsze wcześniejsze i bardziej pierwotne niż jego odcisk w rzeczywistości. Dlatego też nie można tego naśladowania matematyzować czy weryfikować: ono jest autoreferencyjne. Skuteczne naśladowanie wymaga zdławienia poczucia rzeczywistości – i dlatego też moment lektury, chwila, kiedy pozwalamy się nieść literaturze jako inscenizowanym sensom, jest chwilą zaślepienia.

41. Gérard Genette, *Hranice vyprávění*, w: *Znak, struktura, vyprávění*, red. Petr Kyloušek, przeł. Petr Kyloušek, Host, Brno 2002.

42. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1992; w Polsce: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, Wydawnictwo Słowo / Obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Milan Kundera: postać jako czytelnik losu

Zilustrujemy owe zaślepienie kilkoma przykładami z powieści Milana Kundery, gdzie autoreferencyjność literatury połączona jest z osłabionym poczuciem rzeczywistości, któremu jednak zawsze towarzyszy wrażenie sytuacyjnego wglądu. Dzieło Kundery jest dosłownie przesycone naśladowaniem literatury. Przykładów nie musimy więc szukać w skomplikowany sposób. Przypomnijmy sławne opowiadanie *Falszywy autostop ze Śmiesznych miłości*. Obaj bohaterowie wpadają tu w pułapkę literatury, która stanie się przyczyną ich nieporozumień i zjadliwej nienawiści. Niewiele rzeczy nas bowiem tak mobilizuje (czy to w odniesieniu do miłości, czy nienawiści), jak właśnie literatura. Antagonista w powieściowym świecie Kundery nigdy nie jest ulepiony z tego samego ciasta, co protagoniści; przychodzi jakby z innego świata – zawsze jest czymś w rodzaju literackiego widma. Jakub z *Walca pożegnalnego* zabija pielęgniarkę Różę wyłącznie dlatego, że przypomina mu pomocnicę katów. Gdyby nie widział Róży w kontekście gonitwy za psami jako tej, która zawsze chętnie i ochoczo przytrzyma katowi ofiarę, mogłaby przeżyć. Róża jest pomocnicą katów wyłącznie metaforycznie, a nie dosłownie; Jakub o niej niemal nic nie wie, spotkali się zaledwie kilka razy. Dopiero tam, gdzie zdławione są kontury przedmiotowego świata (kiedy zakryta jest specyfika kontekstu sytuacyjnego), literatura może rozwinąć swój uniwersalny język sprawiedliwości. W tym przybliżaniu się literatury i rzeczywistości – czy inaczej mówiąc – w tej Kunderowej lekturze rzeczywistości, gdzie faktycznie nie wykracza się poza przestrzeń literatury (co niezwykle fałszywe i mylące), możemy w powieściowym świecie pisarza dostrzec dominującą motywacyjną zasadę postępowania.

Wspomniane przykłady można by było dalej analizować i bardziej szczegółowo rozpisywać jednostkowe projekcje metaforyczne (które obejmą także kobiecą cielesność), jednak oddalilibyśmy się od diskutowanego tematu: mimesis jako projekcja literatury w rzeczywistości. Zamiast tego uzupełnijmy nasze obserwacje o kolejną zasadniczą cechę odbijania się literatury w rzeczywistości: postaci nie rozumieją jej jako jednego z możliwych kluczy interpretacyjnych sytuacji, w której się znajdują, ale uznają ją za bezkompromisową manifestację prawdy. Właśnie w tym zanurzaniu się fikcji w rzeczywistości objawia się ponad wszelką wątpliwość nieuświadomiana, a często ignorowana wszechobecność literatury. To zaś jest przyczyną, dla której replikacja motywów literackich w rzeczywistości jest powiązana również z budowaniem zdarzeń składających się na to, co można by określić mianem losów postaci.

Mit Mašinów – efekty fikcji w zdarzeniu historycznym

Jeżeli sugestywność gestów literackich jest w twórczości Milana Kundery inscenizowana za pośrednictwem środków literackich, „zakaźność” fikcji nie jest ograniczona wyłącznie do jej ech wewnątrz dzieła literackiego. Przypomnijmy przypadek braci Mašinów, gdzie przy dziele pojawia się właśnie utajona, ale dlatego również silna, ideologiczność literatury. Legitymizacyjne natężenie fikcji wydaje się być decydującą przyczyną trwałości ich bohaterskiego mitu. Na ile we współczesnym bohaterskim micie braci Mašinów mają swój udział właśnie stereotypy literackie pokazuje w swojej niedawno wydanej monografii Josef Švéda⁴³. Bycie pod wpływem bohaterskiego mitu braci Mašinów (to jest: bycie tejże narracji czytelnikiem) jest analogiczne z zaślepieniem postaci powieściowych, którym *ratio* przysyłają różne literackie sygnały.

Jeżeli porównamy postać powieści Kundery z czytelnikiem i konsumentem mitu Mašinów, możemy zauważyć, jak stosunkowo łatwo przechodzimy od sztuczności literatury do naturalnej akceptacji schematów literackich jako adekwatnej odpowiedzi na apel sytuacyjny. Żeby skutecznie zrealizować zasadę mimetyczną należałoby się przejrzeć w krzywym zwierciadle fikcji. Dlatego możemy mówić o formatywnej sile czy potencjale literatury – lecz te łatwo można pominąć, biorąc pod uwagę, że horyzont sensu inscenizowany przez literaturę bywa często mylnie uznawany za artykulację przedmiotowej rzeczywistości.

Nieobecność kryterium weryfikacyjnego literatury należy rozumieć jako motor jej mocy przekonywania. Dlatego właśnie to najpierw literatura może dostarczyć decydującej odpowiedzi w kwestii bohaterstwa/przestępstwa; z tego też powodu literatura z łatwością i szybko mobilizuje nasze afekty. Jeżeli w wypowiedzi pozycja argumentacyjna zostanie stłumiona (a przez to nie uaktywni się nasza refleksja), to przy zagęszczeniu elementów narracyjnych w otaczającym nas świecie (te, w odróżnieniu od argumentów, wymagają od nas posłuszeństwa i pasywności – musimy ich słuchać), łatwo stajemy się rycerzami niezrozumiałych gestów literackich (słabo zdynamizowanych), którym jednak przypisujemy wartość prawdy i darzymy je szacunkiem.

Unikowy manewr literatury polega na tym, że afekty, które w nas budzi, omyłkowo przypisujemy prezentowanym zdarzeniom, nie zaś literaturze. Jedna linia wysiłków interpretacyjnych teoretyków literatury mogła by być skierowana na odbicia elementów literackich, które są połączone ze specyficznymi skutkami oraz z właściwą im afektywnością. Także w literackich opracowaniach braci Mašinów możemy dostrzec przekłamanie perspektywy, w którym odwrócony

43. Josef Švéda, *Mašinovský mýtus: ideologie v české literatuře a kultuře*, Pistorius & Olšanská Příbram 2012 (studie 545).

jest akt reprezentacji. Powieści, które się nad tym zjawiskiem pochylają, zajmują się wprawdzie wiernym opisem rzeczywistości (jej naśladowaniem – jak deklaruje na przykład we wstępnym passusie powieści *Jenom ne strach* Rambouska), przy czym jednak chodzi o perspektywę odwrotną, w której rzeczywistość będzie naśladować wzór literacki.

Różne są perspektywy, które mogłyby doprowadzić nas do danego rozwiązania jeżeli chodzi o koncepcję mimesis. Mając tę świadomość, skoncentrowałem się tutaj na jednym pojęciu, przyjmując kryterium poszukiwania zasady motywującej – czy to w kontekście działania postaci fikcyjnej, czy w kontekście życiowej postawy. To, co czyni literaturę literaturą, w specyficzny sposób objawia się w jej potencjale proliferacyjnym: w tym kontekście łatwo jest dostrzec rolę, jaką w namnażaniu się tekstów odgrywa pewien wariant naśladowania i odzwierciedlania. Ostatnio rewitalizowana koncepcja intertekstualności⁴⁴ wydaje się pozwalać badaczom rozpatrywać proliferacyjne natężenie tekstów, które prowadzi ich do stwierdzenia, że teksty nie są nigdy „osamotnione”: na różne sposoby wzajemnie się w sobie odzwierciedlają. Jednak nawet zamknięcie semiozy w ramach intertekstualności nie wyczerpuje problematyki proliferacyjnego natężenia naśladowania.

Podwójny Barthes

Na zakończenie, uwzględniając profil naszej argumentacji, przywołajmy jeszcze dwa przykłady. Najpierw krótko przypomnimy cechy ambiwalentnego dzieła Rolanda Barthesa. Przypomnimy go zarówno jako krytyka nowoczesnych mitów⁴⁵, jak i jednego z czołowych przedstawicieli francuskiego strukturalizmu literackiego. Ponieważ analizę nowoczesnych mitów Barthesa i jego analizę strukturalną opowiadania rozdziela cezura zarówno czasowa (mniej więcej dziesięć lat), jak i teoretyczna (w analizie strukturalnej opowiadania całkowicie już odstępuje się od perspektywy marksistowskiej), można wykorzystać te kontrastowe stanowiska aby zilustrować przemian w Barthesowskim rozumieniu mimesis.

Centralny argument przeciwko zakłamaniu nowoczesnych mitów zasadza się według Barthesa na krytyce ich domniemanej naturalności: ich fałszywość tkwi w efekcie naturalizacyjnym. Aby można było stawić czoła tej domniemanej naturalności, najpierw konieczne jest jej „odkrycie”, a przynajmniej ukazanie jej wyznaczników. Następnie – konieczna będzie denaturalizacja mitu: mitolo-

44. Np. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1992; w Polsce: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, Wydawnictwo Słowo / Obraz terytoria, Gdańsk 2014.

45. Roland Barthes, *Mytologie*, przeł. Josef Fulka, Dokořán, Praha 2004; w Polsce: *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.

giczny schemat Barthesa jest jednym ze strategicznych narzędzi, przy pomocy których można ten cel osiągnąć. Oczyszczony mit, pozbawiony efektu naturalizacyjnego, będzie można zobaczyć jako czystą fikcję, za którą – jak wolno podejrzewać – kryć się może zdradziecka strategia redaktora. Oczyszczanie fikcji z jakichkolwiek powiązań z aktualnym światem – w ramach teorii fikcyjnych światów – możemy również postrzegać jako pewną analogię denaturalizacyjnego gestu Barthesa wobec stanowisk tu omawianych.

Czytelnik i postać jako lunatycy literatury

Kolejny ważny element strategicznego działania Barthesa to performatywność działań czytelnika, który będzie przykładowym konsumentem sztucznej naturalności. Tu możemy przypomnieć o niezbędności podmiotu przy postulowaniu pewnego stosunku reprezentacji, choć u Barthesa stosunek ten jest skomplikowany i nie całkiem jasny. Trzeba bowiem przywołać kogoś, kto przeprowadzi inwersję fikcji w rzeczywistość – a tym kimś jest u Barthesa właśnie czytelnik⁴⁶. W tym względzie czytelnik Barthesa jest zakładnikiem mitów podobnym do postaci powieściowych u Kundery, które są zakładnikami metaforycznego komunikatu. Obydwaj zdają się być lunatykami literatury: zarówno Barthes, jak i Milan Kundera, odzwierciedlają złudną, zwodniczą, pozorną naturalność gestów literackich, która z łatwością inicjuje nasze działania.

W tezach, w których literatura ujmowana jest jako inicjacyjne wejście w świat, jako poszerzanie horyzontu sensu, nie wydaje się tkwić nic podejrzanego i niezrozumiałego. Jednak rodzi się pytanie, na ile wywody te są interpretacyjnie nośne (za przykład niech nam posłuży teza Turnera o wszechmocy opowiadania⁴⁷). Literatura jest w nich postrzegana wyłącznie jako coś, co umożliwia nam dostęp do świata, jednak bez zajmowania w stosunku do niego krytycznego dystansu. Chodzi tu jednak o literaturę już napisaną, której już tylko z tego prostego powodu nie można adekwatnie „zaaplikować” do rzeczywistości (samo połączenie *aplikowanie literatury* budzi zresztą podejrzenia). Zarówno u Barthesa, jak i u Girarda czy Milana Kundery – wszędzie obecny jest moment naśladowania, podporządkowanie się literackiemu gestowi, wasalstwo idolów, ale także innowacyjne formuły krytykowania wszystkich tych elementów.

Świat, faktycznie, otwiera się przed nami za pośrednictwem literatury: Turner zaliczałby się do tradycji naśladowców literatury – po radykalnej puryfikacji

46. Roland Barthes, *Mytologie*, przeł. Josef Fulka, Dokořán, Praha 2004, s. 126–127; w Polsce: *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.

47. Mark Turner, *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*, przeł. Olga Trávníčková, Host, Brno 2005.

fikcji w teoriach fikcyjnych światów następuje okres, kiedy głód projekcji inscenizowanego sensu zaczyna być widoczny. Jednak literatura równie skutecznie może przed nami świat zamykać: prezentuje go nam w już gotowych schematach. Aby wprowadzić literaturę w ruch i przełamać granice systematycznie zamykanego świata – konieczna jest pogłębiona refleksja nad zaślepiającym efektem fikcji.

Związek naśladowania, podmiotu i efektu naturalizacyjnego opowiadania

Jeżeli wrócimy do Barthesa, jego pozycja strukturalistyczna cechuje się właśnie tym, że badacz obstaje przy sztuczności dzieła literackiego⁴⁸: dzieło literackie będzie z racji swojej specyfiki wyłączone z obiegu naturalizacyjnych napięć. W tym względzie wydaje się być dla Barthesa symptomatyczne wyżej wspomniane tłumienie podmiotu: w strukturalnej analizie opowiadana dotyczy to postaci, która staje się zwykłym agentem w określonej sekwencji działania. Kwestia ta jest ewidentnie bardziej skomplikowana, jednak mając na względzie spójność argumentacji, wybrałem dla potrzeb ilustracji jeden kontrastowy przykład. Pojawia się w nim łączliwość tematów: naśladowanie, podmiot i naturalizacyjny efekt opowiadania z jednej strony, a z drugiej – nacisk na funkcjonalność opowiadania, na tekstualność, które prowadzą do zniwelowania podmiotu i banalizacji ujęcia mimetycznego.

W ujęciu strukturalistycznym zmienia się bowiem u Barthesa perspektywa: nie chodzi już o naśladowanie sztucznych gestów (jak miało to miejsce w określonej formie w jego analizie współczesnych mitów), ale odwrotnie – należy zadać pytanie czy literatura nie wyraża rzeczywistości (co jest przypadkiem już wyżej komentowanego „Efektu rzeczywistości”). Właśnie w przesunięciu uwagi od sugestywności sztucznych gestów, które niesie z sobą zasadniczy problem odcisnięcia fikcji w rzeczywistości, do sztuczności, funkcjonalności i autoreferencyjności tekstu literackiego, możemy obserwować u Barthesa transformację w pojmowaniu mimesis.

48. Roland Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, w: *Znak, struktura, vyprávění*, red. Petr Kyloušek, przeł. Jaroslav Fryčer, Host, Brno 2002; w Polsce: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński i H. Markiewicz, przeł. W. Błońska, Wrocław 1977.

Dziedzictwo Platona – niezaprzeczalna iluzyjność opowiadania

Ostatni przykład będzie dotyczyć jednego z tradycyjnych ujęć mimesis, gdzie punktem wyjścia jest proliferacyjny efekt fikcji przed którym konieczne jest zachowanie ostrożności⁴⁹. Ponieważ chodzi o temat ilustrowany dwoma fragmentami *Państwa* Platona (konkretnie księga III i X), które od czasów niepamiętnych funkcjonują jako teksty istotne dla całej tradycji egzegetycznej, poniższe uwagi nie mają innej ambicji, niż tylko wskazać cechy tradycyjnego ujęcia sugestywności fikcji. (Postawa Platona wobec mimesis stała się jednym z istotnych tematów niedawnej dyskusji, jaka toczyła się wokół teorii fikcji⁵⁰).

Refleksja Schaeffera może w pewnym względzie posłużyć jako artykulacja podstawowych tematów platońskich, związanych z koncepcją mimesis. Zagrożenia związane z niezmierną sugestywnością fikcji nie budzą u Platona najmniejszych wątpliwości: fikcję należy korygować (formalnie i tematycznie – z uwzględnieniem potrzeb wychowania strażników), lub też całkowicie ją odrzucić, jako że nie prowadzi do poznania, a tylko budzi nasze afekty. Dlatego też obserwacja Thomasa Pavela o braku zaufania Platona do zanurzenia fikcji w rzeczywistości⁵¹ nie wydaje się najcelniejsza. Platon bowiem liczy się z sugestywnością fikcji, jak i z jej tendencją do epidemicznego rozszerzania się⁵². Inaczej nie miałyby sensu ta część *Państwa*, w której Sokrates opisuje, w jaki sposób należy właśnie z użyciem fikcji oddziaływać na wychowanie strażników (księga III). Platon z pewnością obawia się niekontrolowanego wpływu fikcji, jednocześnie dostrzegając w niej środek służący pielęgnacji duszy (ponieważ nie prowadzi do poznania i mądrości, jako że nie łączy się z rzeczywistością⁵³). Argumenty krytyczne wobec tezy Pavela wypływają w prostej linii z faktu, że moment zanurzenia fikcji w rzeczywistość jest w *Państwie* jednym ze stałych tematów filozoficznych rozważań.

Jest oczywiste, że u Platona, podobnie jak u poprzednich autorów, dostrzeżemy ambiwalentny stosunek do fikcji. Moglibyśmy nawet opisać u niego strategię radzenia sobie z efektem naturalizacyjnym, który należałoby najpierw ujarzmić (formalnymi środkami i wyborem tematyki), a w końcu wyeliminować poprzez całkowite odrzucenie fikcji, ponieważ tam, gdzie mogłaby nas prowadzić,

49. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris 1999, s. 34–50.

50. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, 1999, Pavel Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, przeł. Bohumil Fořt i Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009.

51. Thomas Pavel, *Román: morálka a svoboda*, s. 14.

52. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, s. 46/

53. Jean-Marie Schaeffer, s. 42–43, księga X *Państwa*.

ma się pojawić racjonalność. Odrzucanie mimesis u Platona jest zatem zarówno afirmacją jej niezmiernej sugestywności jak i efektem lęku przed nieprzewidywalnością skutków fikcji.

W *Państwie* Platona znajdziemy mimesis o orientacji fikcja → rzeczywistość: refleksja filozofa jest nakierowana na skutki fikcji, nie na jej stosunek do pewnej uprzedniej rzeczywistości, co skutkuje tematyzowaniem oddziaływania narracji na słuchacza. Niemala grupa przykładów przywołanych przez Sokratesa zaczerpnięta została z tekstów literackich (przeważnie homeryckich): te właśnie teksty należy jednak skorygować⁵⁴. To tak, jak gdyby Sokrates postulował konieczność dokonania rekodyfikacji homeryckiego świata pod kątem realizacji wyobrażenia idealnej gminy. Czy wobec tego uwielbienie transkrypcji u Barthesa nie objawia się jako analogon aktywności reinterpretacyjnej u Sokratesa?

Zatrzymajmy się jeszcze przy kilku charakterystycznych cechach myślenia Platońskiego, refleksja nad którymi uzupełni niniejszą argumentację. Popatrzmy na tradycyjne rozróżnienie pomiędzy podobieństwem bezpośrednim i pośrednim (z księgi III *Państwa*), które można rozpatrywać jako asymetryczną pozycję podmiotu i przedmiotu opowiadania. Jeden ze sposobów kontrolowania efektów fikcji polega bowiem na strategicznej zamianie podobieństwa bezpośredniego – mimesis (mowy bezpośredniej) i podobieństwa pośredniego (opowiadanie). Kryterium, jakim mamy się kierować podejmując wybory stanowi tu rozróżnienie pomiędzy wzorowym postępowaniem a postępowaniem niegodziwym⁵⁵.

Właśnie to kryterium zwraca naszą uwagę zarówno na pewną etyczną pozycję wypowiedzi, jak i na to, że chodzi tutaj o coś zasadniczego: bezpośrednio naśladowanie prowadzi do proliferacji i przejmowania perspektywy, podczas kiedy w naśladowaniu pośrednim mamy do czynienia ze skonstruowanym już (przy użyciu istniejącego wcześniej środka formalnego) dystansem wobec prezentowanych zachowań. Możemy tutaj zaobserwować skalę rozzewu między subjektem i obiektem wypowiedzi. Rozróżnienie to możemy następnie przenosić na pytania o to, kto może opowiadać, oraz o kim można opowiadać? U Platona odpowiedź jest jednoznaczna: bezpośrednio naśladowanie jest zastrzeżone dla przykładowego postępowania. Rola sugestywności bezpośredniego naśladowania jest tu wyraźnie podkreślona.

Czy podobną obawą przed proliferacyjnym napięciem mimesis nie jest naznaczona refleksja krytyczna Richarda Rorty'ego w książce *Przygodność, ironia*

54. Zilustrujmy to krótkim cytatem: „Co zaś dotyczy tych i wszystkich podobnych miejsc, u Homera i innych poetów domagamy się, aby się nie gniewali, kiedy je wykreślimy – nie dlatego, że są poetyckie i przyjemniejsze dla człowieka do słuchania, ale że im bardziej są poetyckie, tym mniej są odpowiednie do słuchania przez młodzież i mężczyzn którzy mają być wolni i bardziej obawiać się niewoli niż śmierci” (*Państwo* III, 387b)

55. Por. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, s. 35–36; zob. też. księga III *Państwa*.

i solidarność (1997)? Wszak także i on pyta, kogo należy w towarzystwie dopuścić do głosu. Przecież mówiący wykorzystuje niwelacyjne i naturalizacyjne taktyki wypowiedzi literackiej, które bywają łatwowiernie uznawane za prawdę. Literatura przy tym nie jest prawdziwa czy nieprawdziwa, ponieważ jest zaciecioną efektem prawdy, jak gdyby zachodziła konieczność strzeżenia również jej strony formalnej, właśnie dlatego, aby nie pomylić działania sprawiedliwego i przykładowego z niesprawiedliwością. Dlatego także początkiem i końcem literatury jest forma przekazu, co moglibyśmy następnie ilustrować na przykładzie narracji detektywistycznej, gdzie zabójca nie może być podmiotem wypowiedzi, lecz jedynie jej przedmiotem.

Nie byłoby oczywiście w żaden sposób celowe przytaczanie kolejnych przykładów, dlatego też zatrzymajmy się teraz przy ostatniej cesze fikcyjności: jej zdolności do podtrzymywania racjonalności, bez której nie moglibyśmy wejść do świata myślowego. Możemy to ująć odwrotnie: jeżeli odmówimy opuszczenia rzeczywistości, fikcja nie będzie miała na nas żadnego wpływu. Wracamy w ten sposób do tematu oddziaływania fikcji, które to oddziaływanie wiąże się z akceptacją pewnego pola symbolicznego. Czytelnik staje się w pewnym sensie na zawsze niewolnikiem tego, co czyta. Poprzez lekturę, sam staje się jakby specyficzną repliką tekstu: mimesis znajduje swojego referenta w osobie czytelnika. Dlatego też w chwili, kiedy opowiadanie wspiera „racjonalność”, mimesis staje się wyłączną zasadą motywacyjną działania: przypomnijmy niespontaniczną tęsknotę Girarda⁵⁶, powieściowe odbicie komunikatu metaforycznego u Kundery, czy w końcu analizę skrycie ideologicznych figur literackich u Švédy⁵⁷.

Dopiero powrót do myśli Platona pozwala wyraźniej wskazać jak istotny przy opracowywaniu pojęcia mimesis jest podmiot, szczególnie, jeżeli wziąć pod uwagę jak łatwo opowiadanie impregnuje go sensem (wspomnijmy tezę Schaeffera o epidemiczności fikcji). Fikcja sama sobie bez wątpienia skrywa potencjał manipulacyjny (pobieżna refleksja najróżniejszych mediów prezentowanych przypadków z pewnością dostarczyłaby bogatego materiału przesyczonego nieopracowaną literaturą), dlatego też może zostać wykorzystana jako środek służący wychowaniu strażników (na ile jest symptomatyczne, że właśnie strażnicy mają się stać ciałem literatury?).

Fikcja jest jednak środkiem wręcz nieodpowiednim w kontekście edukacji władców, ponieważ u nich konieczne jest rozwijanie postawy racjonalnej. Wolno

56. René Girard, *Lež romantismu a pravda románu*, przeł. Alena Šabatová, Československý spisovatel, Praha 1968; w Polsce: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

57. Josef Švéda, *Mašínovský mýtus: ideologie v české literatuře a kultuře*, Pistorius & Olšanská Příbram 2012 (studie 545).

więc twierdzić, że właśnie w ujęciu mimesis u Platona można obserwować stadium zarodkowe rozwoju specyficznej socjologii literatury, która mogłaby być oparta na szczegółowej analizie procedur literackich jako figur iluzorycznych. Takie spojrzenie na socjologię fikcji mogłoby wpisać się w tradycję strukturalnej analizy narracji, wywracając „klasycznie” rozumiane mimetyczne relacje na nice: w miejsce naśladowania rzeczywistości tematyzowane by było naśladowanie fikcji. W ten sposób literatura mogłaby być ukazana jako iluzoryczny teatr, który wprawdzie obiecuje racjonalny porządek świata, refleksję, sprawiedliwość, lecz ukradkiem wymaga od nas, abyśmy stali się tej insceniacji uczestnikami, ponieważ tylko tak fikcja osiąga swój cel. Dlaczego zatem nie rozpatrywać literatury w jej quasi-argumentacyjnej pozycji, gdzie której fikcja staje się wyłączną zasadą motywującą działania człowieka? W ten sposób pozostalibyśmy także w tradycji poetyki strukturalnej, której narzędziami moglibyśmy także analizować teksty inne niż tylko czysto literackie. Moglibyśmy wówczas niemal naocznie obserwować jak w przestrzeni publicznej są dystrybuowane utajone wypowiedzi performatywne, których potencjał będzie realizowany w chwili, kiedy odbiorca uzna je za twierdzenia prawdziwe.

[przełożyła Izabela Mroczek]

Pojęcie stosunku całości i części u Mukařovskiego w szerszej perspektywie mereologicznej i holistycznej

Mereologiczny model i holistyczne podejście bazują przede wszystkim na tych współczesnych ujęciach dzieła literackiego, jego semantyki i interpretacji, które traktują to dzieło jako specyficzną całość posiadającą swoją strukturę. Aksjomat ten jest oczywiście charakterystyczny także dla badań poetologicznych i estetyki Praskiej Szkoły Strukturalnej, która umiejscawia pojęcie struktury wręcz w swojej nazwie. Jan Mukařovský, główny teoretyk Szkoły Praskiej, w swoim ujęciu dzieła literackiego jako znaku o skomplikowanej strukturze, jako rozwojowej struktury literatury i jako znaczenia literackiego opartego na procesie, wskazuje cechy, które zasługują na ogląd w szerszych kontekstach historycznych. Stąd też w swoim studium najpierw spróbuje naszkicować ważne stadia rozwoju badań mereologicznych i holistycznych, aby następnie zająć się szczegółowo konkretnymi twierdzeniami Jana Mukařovskiego i wskazać jego miejsce w ogólnych badaniach mereologicznych i holistycznych.

Mereologia

Mereologię definiuje się jako naukę o częściach i całościach oraz o stosunkach, jakie między nimi powstają lub mogą powstać. Pierwotnie została wprowadzona jako część teorii ontologicznych, lecz współczesna filozofia rozumie ją przede wszystkim jako formalną analizę części, całości i stosunków między nimi. Mereologia jest „formalną teorią o części, całości i pojęciach pokrewnych”¹, to jest logiką stosunków części i całości. Jest więc oczywiste, że ontologiczne i logiczne zakotwiczenie tego pojęcia wzajemnie się nie wykluczają. Prawdopodobnie najstarszymi zachowanymi tekstami, które zajmują się stosunkiem między częściami i całością, są fragmenty przedsokratyków – atomistów, którzy twierdzili, że własność całości złożonej z atomów zależy od kształtu i ułożenia atomów, całość jest zatem uwarunkowana własnościami części². Ważne dla rozwoju tej dyscypliny

1. Peter Simons, *A Study in Ontology*, Clarendon Press, Oxford 1987, s. 1.

2. Mam tu na myśli przede wszystkim Demokryta i Leukippa, którzy nawiązują do nauk

jest także dzieło Euklidesa oraz prace Platona, dla którego stosunek bytu i jego części stanowi jedno z podstawowych pytań filozoficznych. Platon jako pierwszy stara się teoretycznie uchwycić stosunek części i całości, analizuje te pojęcia i wykorzystuje je jako logiczne narzędzie badań ontologicznych³. Swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi składu słów także wnosi ten sposób myślenia do lingwistyki, a porównaniem świata i jego części do żywej istoty i jej części kładzie podwaliny pod organiczną mereologię⁴. Za założyciela współczesnej mereologii uważa się następnie Arystotelesa, który pielęgnuje mereologię jako dyscyplinę logiczną, mocno jednak zakotwiczoną w jego metafizycznej koncepcji. Dla niniejszej pracy ważne jest to, że Arystoteles w swojej analizie pojęć stworzył podwaliny niezbędne dla późniejszego rozwoju logiki mereologicznej, jasno określił stosunek części i całości, ogólnie opracował ontologiczną mereologię i w końcu poświęcił się mereologii organicznej i lingwistycznej, choć w większości wyłącznie w celu egzemplifikacji swoich metafizycznych postulatów⁵. Konsekwentnie system mereologiczny wprowadza też Porfiriusz, którego model Drzewa (Porfiriusza) jest systemem, gdzie najwyższą kategorią jest *substancja* (*genus*); ta jest następnie dzielona na wzajemnie wykluczające się i społecznie podporządkowane *gatunki* (*genera*) w zależności od par przeciwieństw nazywanych *differentiae*. Model ten stanowi narzędzie analizy semantycznej dla dowolnego pojęcia, która prowadzi zawsze po skończonej liczbie kroków do wyniku (np. człowiek = śmiertelna, racjonalna, zmysłowa, żyjąca, cielesna substancja).

Tylko krótko wspomnę o badaniach Boecjusza, następcy Porfiriusza i kontynuatora neoplatonizmu, który wykorzystuje system Platona i Arystotelesa, aplikując je w teologii chrześcijańskiej i w tym duchu postępuje także przy badaniu stosunku części i całości. W okresie scholastycznym podobnymi logiczno-teologicznymi kwestiami zajmują się m.in. także Garlandus Computista i Piotr Abelard – drugi z wymienionych jest znany z podziału całości na całości dystrybutywne i kolektywne, dzięki czemu rozstrzyga tzw. *paradoks wzrostu*. Należy również nadmienić mereologiczne rozważania tego okresu, które znajdują swoje zwieńczenie u największego myśliciela średniowiecznego, wiernego ucznia i badacza Arystotelesa – Tomasza z Akwinu. Zatrzymam się jednak dopiero przy koncepcji, która jest kluczowa dla teorii mereologicznych, a są to rozważania Gottfrieda Wilhelma Leibniza.

Empedoklesa i Anaksagorasa.

3. Zob. przede wszystkim dialogi *Fileb* i *Parmenides*. W dialogach *Gorgias* i *Kratylos* dowiadujemy się o modelu tworzenia słów, który znowu oparty jest na mereologii.

4. Przede wszystkim w dialogu *Timajos*.

5. Nauka ta krzyżuje się z licznymi częściami dzieła Arystotelesa, za najważniejsze należy uznać *Metafizykę*, *Kategorie* oraz *Analityki wtóre*.

Leibniz w swojej koncepcji nawiązuje bezpośrednio do Arystotelesa tym, że oddziela stosunek między całością i częściami od stosunku pomiędzy samymi częściami⁶. W swojej *Monadologii* odżegnuje się nie tylko od Kartezjusza i jego ujęcia świata jako *continuum* spójności, ale także od tradycyjnego ujęcia atomistów, przedstawiając swoje własne ujęcie, w ramach którego definiuje *monady* jako niematerialne inteligentne atomy: „Monada, o której tu mowa, nie stanowi nic innego niż prostą substancję, która wstępuje do związków – prosta oznacza: bez części [...] Monady te stanowią właściwe atomy przyrody, w skrócie, elementy rzeczy”⁷. Wynika z tego zasadniczy wniosek: *całość* (w znaczeniu rzecz, substancja zawierająca monady) jest definiowana jako zwykły *agregat części (składowych całości)*. Jednocześnie Leibniz wskazuje na brak możliwości oddzielenia całości i jego części: „Część musi stanowić reprezentację całości z jakiegoś konkretnego ujęcia, symbol wyrażenia całości, a część musi zawierać całość w taki sposób, że całość może zostać w niej całkowicie wykryta”⁸. Co więcej, w ramach kolejnych założeń staje się jasne, że pojęcia części i całości są *de facto* nierozdzielne: części nie mogą być ustalone bez określenia stosunku do całości, a całość jednocześnie wstępuje do swoich części. Innymi słowy, „całość nie pozostaje już dłużej w *mechanicznym* stosunku do całości, ale raczej w stosunku dynamicznym. Całość nie jest wyłącznie czymś oddzielnym od części, ale w jakiś sposób wstępuje do części i wyraża się przez nie”⁹.

Leibniz poprzez to, że wprowadza elementy, ich właściwości i stosunki pozostałych elementów i ich agregatów, *de facto* wyprzedza pojęcie struktury. Jednocześnie stosunki te *dynamizuje*, przez co przybliża się do dzisiejszego intuicyjnego rozumienia stosunku strukturyzowanych całości i ich części. Kolejnym ważnym faktem jest to, że uświadamia sobie oddzielny charakter różnych rodzajów całości i dzieli je na kilka kategorii, a zatem nie pozostaje wyłącznie ani na gruncie ontologii czy logiki, ani w strukturach matematycznych, ani w świecie czysto empirycznym, ale roztrząsa je oddzielnie, w zależności od ich specyficznych

6. Stosunki między częściami nazywa permutacją, stosunki między częściami i całością – kombinacją oraz wytwarza całościowy kalkulus tych stosunków, który stał się podstawą współczesnej kombinatoryki matematycznej.

7. Gottfried Wilhelm Leibniz, *The Monadology and Other Philosophical Writings*, Oxford University Press, London 1925 [1714]; przekład polski: *Monadologia*, przeł. i wstępem opatrzył Henryk Elzenberg, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1991, s. 213.

8. Robert Latta, *Foreword*, w: Gottfried Wilhelm Leibniz, *The Monadology and Other Philosophical Writings*, Oxford University Press, London 1925, s. 33.

9. Latta, *Foreword...*, s. 31.

atrybutów. Ta systemowa klasyfikacja jest niezwykle cenna dla współczesnego badania stosunków całości i ich części.

Ujęcie holistyczne

Filozofia holistyczna doczekała się rozkwitu przede wszystkim w dwudziestym wieku, kiedy reaguje na niedociągnięcia pozytywizmu i następnie mechanicyzmu:

Holizm możemy definiować jako teorię lub kierunek filozofii, który twierdzi, że elementy lub części realizmu formują połączoną, *niezależną* całość w taki sposób, że element ten lub część, gdyby zostały *wyizolowane* lub *oddzielone* z całości, staną się *radykałnie* różne od tego, czym są. Tak samo całość, gdyby została *odłączona*, *wyizolowana* lub *odcięta* od danego elementu lub części, stanie się bardzo różna od tego, czym jest właśnie dzięki temu oddzieleniu¹⁰.

Historię myśli holistycznej możemy obserwować od antyku: np. już wczesny Heraklit twierdzi, że: „Tego porządku świata nie stworzył żaden z bogów ani ludzi, lecz był zawsze, jest i będzie – ogień wiecznie żyjący, rozpalający się miarowo i miarowo gasnący”¹¹. Z dalszych, nowożytnych myślicieli należy wspomnieć przede wszystkim Georga Wilhelma Friedricha Hegla, z jego dialektycznego ujęcia świata powstającego z syntezy przeciwieństw rodzi się specyficzna dynamiczna koncepcja filozofii dziejów, będących de facto dziejami realizacji Ducha poprzez jego poszczególne fazy. Jeżeli popatrzymy bardziej na współczesność, zobaczymy nauki chrześcijańskiego teologa i filozofa Teilharda de Chardina, filozofa życia Henri Bergsona oraz Alfreda Northa Whiteheada – ten ostatni wyraźnie preferuje procesualne spojrzenie na świat w jego połączeniach. Co więcej, Whitehead odrzuca mechanistyczne spojrzenie na świat jako skomplikowaną maszynę i zastępuje je spojrzeniem organicznym: „organizm, w którym wszystkie części są w sposób skomplikowany połączone i w którym warunki dla poszczególnych części czy organów zależą od warunków całości, tzn. cały organizm jest od nich uzależniony – każda zmiana jego części poważnie wpływa tak na jego części, jak i na samą całość”¹². Ujęcie Whiteheada zatem, poza wyraźnie holistycznym podejściem, ukazuje także cechy mereologii organicznej. Empiryzm, który rozbrzmiewa w jego dziele, jest zapowiedzią współczesnego holizmu: najsilniejszy

10. Harry Settanni, *Holism. A Philosophy for Today Anticipating the Twenty First Century*, Peter Lang, New York 1990, s. 22.

11. Fragment B 30 z Klemensa, Plutarcha i Symplicjusza, cyt. za: Hermann Diels, Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, t. I, Berlin 1934, przeł. Kazimierz Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2004.

12. Settanni. *Holism...*, s. 26.

związek odnajdziemy między holizmem i biologią – inspiracja biologią dała holizmowi jego imię i jednocześnie jego najbardziej znanego przedstawiciela, Jana Christiaana Smutsa.

Jan Christiaan Smuts

Dla Smutsa kluczowym pojęciem jest ewolucja:

Ewolucja w tym względzie jest całkowicie kreatywna, a nie tylko eksplikatywna, jak twierdzono wcześniej; nie obejmuje kreatywnego wzrostu wyłącznie nowych form i ugrupowań, ale dotyczy także nowych bytów w procesie ewolucji. To spojrzenie na ewolucję, dziś całkiem zwyczajne, oznaczało rewolucję w myśleniu. [...] Kreatywna ewolucja obejmuje tak ogólne zasady i tendencje, jak i konkretne formy i struktury¹³.

W ewolucji zatem zasadniczą rolę odgrywa pojęcie całości: „Pojęcie całości stanowi uogólnioną strukturę lub schemat, ramę, realizującą się w każdym konkretnym przypadku [...] Forma lub struktura zawiera cechy, które mogą być przypadkowo uogólnione w pojęcia, a jeżeli pojęcia te są jasne i dokładne, można z nich znowu wydedukować wnioski, co czyni je niezwykle pożytecznymi jako odpowiedniki myślenia i wyjaśniania”¹⁴. Smuts zatem uznaje całość za uogólnioną strukturę jakiejś rzeczywistości, pełniącą ważną funkcję epistemologiczną.

Następnie Smuts definiuje stosunek części i całości:

Całość jest syntezą lub daną częścią tak bliską, że wpływa na ich interakcje i działania, zaszczerpia im specyficzny charakter i odróżnia je od tego, czym byłyby w połączeniach bez takiej jedności czy syntezy. To stanowi podstawę pojęcia całości. To jest kompleks części, który jest jednak tak ścisły, tak zwarty, że charaktery i stosunki i czynności części pozostają pod wpływem i ulegają zmianom poprzez tą syntezę [...]. Ich niezależne funkcje i działania są, tak samo jak one same, połączone i skorelowane i zjednoczone w ustrukturyzowaną całość. Następuje nowy *modus operandi* w nowym wzorze całości¹⁵.

Innymi słowy, właściwości i funkcje części w ramach całości są różne niż te, które są same lub w ramach innej całości – właśnie ustrukturyzowanie, będące podstawowym atrybutem całości i włączającym części do wzajemnych interakcji, są podstawową przyczyną zmian ich własności i funkcji. Jednocześnie owa kooperacja części w ustrukturyzowanej całości wywołuje ich specyficzne własności i funkcje, które bez tej struktury nie są obserwowalne. Części wy-

13. Jan Christiaan Smuts, *Holism and Evolution*, Macmillan, London 1936, s. 84.

14. Smuts, *Holism...*, s. 125.

15. Smuts, *Holism...*, s. 125–126.

tworzące strukturę wpływają więc na jakość i własności całości, a ta zwrótnie wpływa na swoje części. Ważne dla problematyki, którą się zajmuję, jest to, że twierdzenie Smutsa, że całość to więcej niż suma swoich części (aksjomat mereologiczny), kotwiczony w ujęciu *funkcjonalnym*: całość oddziałuje w jeszcze inny sposób, niż jego poszczególne części same – autor wyraźnie dostaje się poza mechanistycznie zorientowane pozycje, na pozycje strukturalne.

Jan Mukařovský

Struktura

O całości z perspektywy strukturalistycznej mówi *explicite* Jan Mukařovský m. in. w studium *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literaturze (Strukturalizm v estetice i nauce o literaturze, 1940)*. Należy zauważyć, że ta ogólna charakterystyka pozostaje na mniej więcej tym samym poziomie, co u wcześniej wspomnianych myślicieli:

Całość strukturalna *oznacza* każdą ze swoich części i odwrotnie, każda z tych części oznacza właśnie tą, a nie inną całość. Kolejnym zasadniczym znakiem struktury jest jej energetyczny i dynamiczny charakter. Energetyczność struktury zależy od tego, że każda z poszczególnych części składowych ma we wspólnej jedności daną funkcję, która łączy ją w strukturalną całość i do niej przywiązuje; dynamiczność całości strukturalnej jest następnie dana tym, że ze względu na swój energetyczny charakter poszczególne funkcje i wzajemne stosunki podlegają nieustannym zmianom. Struktura jako całość jest zatem w nieustannym ruchu, w odróżnieniu od całości sumatywnej, która znika pod wpływem zmiany¹⁶.

Widzimy, że Mukařovský zasadniczo łączy pojęcie całości z kluczową kategorią struktury. W specyfikacji tej kategorii przechodzi następnie dalej: „W naszym ujęciu za strukturę można uznać wyłącznie taki zespół składników, którego wewnętrzna równowaga bez ustanku jest naruszana i na nowo tworzona i którego jedność jawi się nam jako zespół dialektycznych przeciwieństw. To, co trwa, jest tylko tożsamością struktury w biegu czasu, podczas gdy jej wewnętrzny skład, korelacja jej składników, nieustannie się zmienia”¹⁷. Jest zatem oczywiste, że podstawową cechą jego ujęcia struktury jest jej *dynamika* oparta na specyficznych stosunkach jej składników. Pojęcie struktury ma dla Mukařovskiego esencjonalny charakter estetyczny i teoretyczny, i dlatego jego specyficzne widzenie

16. Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literaturze*, w: Jan Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2000 [1940], s. 11.

17. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 27.

stosunku strukturalnych całości i ich części jest obecne w różnych dziedzinach jego zainteresowań badawczych, co teraz zobaczymy.

Struktura rozwoju

Jan Mukařovský zaproponował, aby spojrzeć na konkretne dzieła literackie jako na ucieleśnienie określonych faz całej struktury rozwoju literackiego, przy czym struktura ta jest w stosunku do konkretnych dzieł literackich nadrzędna:

Mimo że każde dzieło artystyczne jest strukturą samą w sobie, struktura artystyczna nie jest sprawą wyłącznie jednego dzieła, lecz trwa w czasie, przechodząc krok za krokiem od jednego dzieła do drugiego, wciąż się przy tym zmieniając; zmiany zachodzą w ciągłym przegrupowaniu wzajemnych stosunków i proporcjonalnej wagi poszczególnych składników¹⁸.

Pojęcie struktury rozwoju Mukařovskiego jest jednak dwuwektorowe: z jednej strony heglowsko absolutne i transcendentne, z drugiej – wyraźnie materialne. Dlatego autor wprowadza ludzkiego mediatora i umieszcza tą strukturę w świadomości kolektywnej:

Miejscem jej egzystencji jest podświadomość. Lecz czyja podświadomość? Mógłby ktoś rzec: naturalnie podświadomość artysty. Jednakże takie twierdzenie mogłoby być uprawnione w przypadku dzieła właśnie tworzonego lub dopiero co stworzonego, nie obroni się jednak, jeżeli myślimy o żywej tradycji. W stosunku do niej artysta pozostaje w takim stosunku, jak inni jego rówieśnicy, jak cały kolektyw, który dostrzega dzieła artystyczne będące podstawą żywej tradycji. Żywa tradycja artystyczna jest zatem rzeczywistością społeczną, podobnie jak na przykład język, prawo itp. Ale rzeczywistość ta, którą prowizorycznie nazwaliśmy żywą tradycją artystyczną, nieustannie się zmienia, rozwija, trwa nieprzerwanie¹⁹.

Ta najwyższa struktura, która transcenduje jednostkę i rozwój społeczny, jest zatem częścią „społecznej rzeczywistości” i jest materializowana za pomocą czynnych agensów tej rzeczywistości, ludzkich agensów. Dlatego Mukařovský umieścił rozwój sztuki w stosunku do rozwoju całego społeczeństwa:

Przed wszystkim należy przypomnieć, że rozwój struktury artystycznej jest nieprzerwany i kierowany wewnętrznym prawem: struktura artystyczna rozwija się sama z siebie w wyniku „ruchu własnego” – już to stwierdzenie nie pozwala nam, aby jej przemiany

18. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 13.

19. Jan Mukařovský, *Pojem celku v teorii umění*, w: Jan Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2000 [1945], s. 46.

rozwojowe rozumieć jako bezwarunkowe i bezpośrednie konsekwencje rozwoju społeczeństwa. Każda zmiana struktury artystycznej jest co prawda w jakiś sposób pobudzona (zmotywowana) z zewnątrz, czy to bezpośrednio przez rozwój społeczeństwa, czy rozwój którejś z dziedzin kultury (nauka, gospodarka, polityka, język itp.), które są, tak samo jak sztuka, niesione przez współzycie społeczne; jednak sposób, w jaki zewnętrzny bodziec zostanie zlikwidowany, i kierunek, w jaki wpłynie na rozwój sztuki, wynikną z założeń zawartych w samej strukturze artystycznej (rozwoj immanentny)²⁰.

Okazuje się zatem, że Mukařovský zestawia dwie wzajemnie warunkujące się struktury rozwojowe: artystyczną i społeczną. Jeżeli w strukturze artystycznej odgrywają rolę części pojedyncze dzieła artystycznego, w strukturze społecznej są to jednostki, które włączają się w tą strukturę poprzez poszczególne dzieła, biorąc udział jednocześnie w jej recepcji i w pozostawieniu jej społecznego „śladu”.

Struktura dzieła literackiego

„Strukturą jest przede wszystkim każde poszczególne dzieło sztuki samo w sobie”²¹. Ten zasadniczy aksjomat podejścia Mukařovskiego mówi sam za siebie. Autor jednak szczegółowo w związku z całościami mówi o dwóch typach, tworach (nie będących strukturami) i kontekstach (struktury) – dzieła literackie można traktować jako oba typy, różnią się wyłącznie ich charakterystyki. Dzieła literackie są kontekstami, ponieważ „póki kontekst nie jest ukończony, zawsze jego całkowity sens pozostaje niepewny, lecz intencja znaczeniowa zmierzająca do całości kontekstu wiedzie jego postrzeganie od pierwszego słowa. Także przy kontekście, podobnie jak przy formie, uwaga skoncentrowana jest na całości”²². Jednakże na dzieła literackie można patrzeć także jako na formy – wówczas koncentrujemy się na ich kompozycji. Jednak –

poprzez nawet najbardziej szczegółową analizę kompozycyjną dzieło poetyckie nie jest charakteryzowane jako struktura, mimo że prawidłowa analiza kompozycyjna nie składa dzieła z części, lecz wychodzi z całościowego ułożenia części, od „własności formy”. Proporcjonalność, symetria, koncentryczność i podobne opisy kompozycyjne nie stanowią charakterystyki strukturalnej, mimo że struktura dzieła posiada decydujący wpływ na jego kompozycję i mimo że, odwrotnie, sposób, w jaki dzieło jest kompozycyjnie zbudowane, można badawczo wykorzystać jako jedną z oznak strukturalnej budowy dzieła²³.

20. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 16.

21. Jan Mukařovský, *O strukturalismu*, w: Jan Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2000 [1946], s. 27, cyt. za: Jan Mukařovský, *O strukturalizmie*, przeł. Józef Mayen, w: *Wśród znaków i struktur: wybór szkiców*, red. Janusz Sławiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 26.

22. Mukařovský, *Pojem celku...*, s. 42–43.

23. Mukařovský, *Pojem celku...*, s. 42.

Wydaje się zatem, że to, co Mukařovský proponuje w zakresie analizy dzieł sztuki jako całości, jest połączeniem analizy strukturalnej i kompozycyjnej jego składników (= części), przy czym składniki starają się

uzyskać przewagę, każdy z nich objawia dążność do utwierdzenia się kosztem innych; słowem: hierarchia, wzajemna podrzędność i nadrzędność składników (nie będąca niczym innym jak objawem wewnętrznej jedności dzieła) znajduje się w stanie ciągłych przeobrażeń. Te zaś składniki, które chwilowo wybijają się na plan pierwszy, mają decydujące znaczenie dla ogólnego sensu struktury artystycznej, który zmienia się w wyniku każdorazowego ich przegrupowania²⁴.

Jakie są zatem konkretne składniki, które możemy wykryć i wykorzystać do celów analizy (i interpretacji) dzieł literackich? Jan Mukařovský podsuwa pewne częściowe wyliczenie:

Możemy podjąć się całkowitej analizy strukturalnej, stwierdzić na przykład specyficzny stosunek między intonacją a znaczeniem, między budową zdania i intonacją, między intonacją i strukturą sylabiczną słów, możemy ustalić stosunek dzieła jako całości w ten sposób zbudowanej do tego, co poprzedzało je w rozwoju²⁵.

Widzimy, że w cytacie pojawia się kategoria *znaczenia*, jednak wyłącznie w wyliczeniu. Z drugiej strony jednak w całym dziele Mukařovskiego znajdziemy wyrażony *explicite* aksjomat, że *wszystkie składniki dzieła sztuki są nosicielami znaczenia* – należą do nich m.in. słowa, składniki dźwiękowe, formy gramatyczne, składniki syntaktyczne, frazeologia, składniki tematyczne, metrum i inne.

Struktura artystyczna w ujęciu Mukařovskiego jest czymś na kształt agregatu możliwych opisowych charakterystyk dzieł sztuki. Dalej struktura rozwoju zawiera jako swoje składniki stosunki między wszystkimi możliwymi kombinacjami, które możemy otrzymać poprzez opis poszczególnych planów składników dzieła. Konkretnie dzieło literackie jest więc urzeczywistnieniem niektórych z tych możliwości, jednocześnie ich unikatowa kombinacja bierze udział w specyficznej znaczeniowej budowie danego konkretnego dzieła.

Znaczenie

Jan Mukařovský w swoim ujęciu znaczenia dzieła sztuki wychodzi ze znakowej bazy tego dzieła:

24. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 27, (w polskiej wersji s. 26).

25. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 43, (w polskiej wersji s. 44).

każdy składnik dzieła literackiego jest nosicielem pewnego cząstkowego znaczenia; suma tych cząstkowych znaczeń, łączących jednostki stopniowo wyższe, jest dziełem będącym skomplikowaną całością znaczeniową. Znakowy i znaczeniowy charakter dzieła sztuk w częściach i w całości staje się widoczny zwłaszcza przy dziełach tzw. czasowych, tj. takich, których odbiór przebiega w czasie: dopóki postrzeganie nie jest zakończone, dopóki budowa dzieła nie jest w myśli podmiotu postrzegającego obecna jako całość, dopóty podmiot postrzegający nie ma pewności co do sensu i znaczenia poszczególnych części. Wszystko w dziele sztuki i w jego stosunku do otoczenia jawi się więc dla estetyki strukturalnej jako znak i znaczenie²⁶.

Wszystkie składniki dzieła literackiego są nosicielami znaczenia, ale do jego odkrywania i kumulacji dochodzi dopiero w akcie czytania. Z pozycji całości, bez względu na to, czy celem jest całe dzieło, czy jednostkowy kontekst znaczeniowy, należy więc dostrzec znaczenie części, co stanowi konsekwentnie mereologiczne podejście. Prawdą jest również, że kumulatywne i w związku z tym unikatowe znaczenie całości dzieła sztuki odpowiada ujęciu całkowicie holistycznemu.

Oczywiste jest, że komunikacja u Mukařovskiego nie kończy się wraz pojęciem znaczenia w jego rozważaniach o pragmatycznej analizie strony artystycznej dzieła – autor, wychodząc z aksjomatu dzieła sztuki jako skomplikowanego ustrukturyzowanego znaku, wprowadza pojęcie sensu, dla którego obowiązuje stwierdzenie, że „te cząstkowe znaczenia składają się na pełny sens dzieła”²⁷. I dodaje: „I dopiero wtedy kiedy ów pełny sens dzieła zostaje domknięty, staje się dzieło sztuki świadectwem stosunku twórcy do rzeczywistości i wezwaniem pod adresem odbiorcy, aby i on wobec rzeczywistości zajął swoje własne stanowisko – poznawcze, emocjonalne i wolicjonalne zarazem”²⁸. Pojęcie sensu jest zatem pewną holistyczną całością całkowicie *par excellence*: ma bazę w kumulacji znaczeniowych cech poszczególnych składników dzieła literackiego, która przebiega dopóty, dopóki nie zostaje zamknięty całościowy sens dzieła. Jednocześnie koncepcja ta jest konsekwentnie mereologiczna, ponieważ dopiero w spojrzeniu na całość kompleksowo oświetla się znaczenie poszczególnych części.

Zakończenie

Widzieliśmy, że ujęcie Mukařovskiego jest syntezą mereologicznego i holistycznego myślenia o częściach, całości i ich stosunkach w ramach struktur artystycznych z heglowskim idealizmem, który struktury te transcenduje poza materialny świat i jednocześnie je dynamizuje. Celem mojego studium

26. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 19.

27. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 30, (w polskiej wersji s. 30).

28. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 30, (w polskiej wersji s. 31).

było ulokowanie ujęcia struktur artystycznych Mukařovskiego w kontekście mereologicznych i holistycznych rozwaŹań i przede wszystkim w bezpořrednim kontakcie z rozwaŹaniami Leibniza i Smutsa. Oczywiste jest, Źe Jan Mukařovský w swoich propozycjach dotyczĄcych rozwojowych struktur sztuki, poszczegółnych struktur dzieł literackich i znaczeniotwórczych procesów w sztuce, zbliŹa się do tradycji wprowadzonej przez obu tych wielkich przedstawicieli Źwiatowej nauki. Starania Mukařovskiego w ten sposób nie tylko „współbrzmia” z pewnĄ dŁugo ustalaną tradycjĄ, ale takŹe przesuwaĹĄ tĄ tradycjĘ w specyficznĄ sferę komunikacji artystycznej oraz estetyki. WłaŹnie w tym tkwi największy jego wkŁad, który zasŁuŹenie lokuje go na pozycji jednego z największych teoretyków strukturalizmu w sztuce i w nauce.

[przeŁoŹyła Izabela Mroczek]

Literatura czeska i nowe media. Wprowadzenie do tematu¹

Rozwój Internetu i ekspansja innych mediów elektronicznych oraz technologii komunikacyjnych w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych znacząco wpłynęły na sposoby komunikacji społecznej włącznie z komunikacją literacką. Jak literatura czeska zareagowała na powyższą zmianę medialną? W jaki sposób weszła w interakcję z nowymi mediami? I jaki status uzyskała na nowej płaszczyźnie medialnej? Tak brzmią pytania, które towarzyszą temu artykułowi i które stały się inspiracją do jego powstania.

Metodologiczne punkty wyjścia

W celu zbadania interakcji pomiędzy starszymi a nowymi mediami Jay David Bolter i Richard Grusin w książce *Remediation. Understanding New Media*² stworzyli nośne ramy metodologiczne. Teoretycy ci postrzegają remediację nie jako jednokierunkowy, ale dwukierunkowy proces, w którym nośnikiem zmian nie są jedynie nowe media, ale wraz z ich wprowadzeniem nieuchronnie zmieniają się również stare media, zmuszone do odpowiedzi na owe zmiany. Remediację rozumieją jako reprezentację jednego medium w innym medium. Twierdzą także, że remediacja jest cechą charakterystyczną nowych mediów. Do takiego rozumienia relacji starszych i nowszych mediów przychyliła się również Umberto Eco, kiedy pisze, że „w historii kultury nigdy nie było tak, że coś po prostu uśmierciło coś innego. Coś dogłębnie zmieniło coś innego”³. Podobną postawę wobec tej kwestii przyjmuje też Marshall McLuhan: „Nowy środek przekazu nigdy nie jest dodatkiem do starego, ani też nie zostawia go w spokoju. Dopóki nie nada wcześniejszym środkom przekazu nowej formy i nie znajdzie dla nich nowego miejsca, nigdy nie przestanie ich przytłaczać”⁴. Dlatego także i my

1. Artykuł powstał w ramach projektu grantowego GAČR P406/12/P603.

2. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999.

3. Umberto Eco, *Od internetu ke Guttenbergovi*, w: Umberto Eco, *Mysl a smysl*, Moravia Press, Břeclav 2000, s. 123.

4. Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 236.

w poniższym omówieniu zajmiemy się nie tylko nowymi zjawiskami literackimi, wykorzystującymi możliwości, które przyniósł Internet, ale rozważymy także fenomen nowych mediów w tekstach publikowanych za pomocą starszych form medialnych, za pośrednictwem czasopisma lub książki. W omówieniu znajdują się obok siebie eksperymenty z potencjałem twórczym oferowanym przez nowe medium i tradycyjne formy literackie, które obecność nowego medium uwzględniają właściwie tylko tematycznie – obie postacie będziemy jednak śledzić jako uzupełniające się przejawy jednego procesu skonstruowanego w sposób dialogiczny, którego poszczególne płaszczyzny dążą bądź do eksperymentu z nowym medium, bądź do jego tematyzacji. Ale zanim zaczniemy, trochę historii, która pozwoli nakreślić specyfikę interakcji pomiędzy literaturą a nowym medium w tamtym okresie.

Nasza współczesność literacka (i jej niedawna przeszłość) nie jest oczywiście pierwszym okresem, w którym literatura czeska wchodzi w bliski kontakt z medium, przynoszącym nowe, niespotykane dotąd możliwości, z medium wpływającym na transformację zasad, na których opierała się do tej pory komunikacja artystyczna. Wiek dwudziesty był świadkiem kilku takich rewolucji medialnych: pierwsza projekcja filmowa w Czechach odbyła się już w 1896 roku, ale zdecydowany rozwój tego medium zaczął się dopiero po pierwszej wojnie światowej i powstaniu państwa w 1918 roku. Kolejnym przełomem było rozpoczęcie nadawania radiowego w 1923 roku, wprowadzenie regularnych transmisji telewizyjnych w 1953 roku oraz podłączenie Czechosłowacji do Internetu w 1992 roku. Wprowadzenie każdego z tych mediów do dyskursu artystycznego oznaczało jego dalszą demokratyzację (lub przynajmniej rozbudzało marzenia o niej) ze wszystkimi pozytywnymi i negatywnymi aspektami, które może ona z sobą nieść. Poza tym demokratyzacja treści medialnej jest również główną właściwością medium, które stoi na samym początku wspomnianego łańcucha technologicznego – druku⁵. Druk zniósł monopol kościoła na słowo pisane i udostępnił szerszej grupie społeczeństwa wykształcenie w zakresie pisma. Film, radio i telewizja stopniowo znosiły monopol pisma i wprowadziły hegemonię kodu audiowizualnego. Wraz z Internetem zrodziło się hipermedium, które nie przesuwają kodu, ale w celu dalszej demokratyzacji łączy wszystkie kody możliwe do wyobrażenia, znosi granice między elementami tradycyjnego modelu komunikacji, radykalnie demokratyzuje funkcję autora; (na etapie web 2.0) wszystko czyni przedmiotem dyskusji publicznej; teleologiczny model projektowania przyszłości zastępuje modelem interakcyjnym, dla którego po-

5. Problematyką przemiany funkcji autora, którą przyniósł druk, zajmuje się szczegółowo np. Elizabeth L. Eisenstein w książce *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

dążanie w określonym kierunku jest obce, a którego domeną jest działalność krytyczna i którego istotą stanowi gra komunikacyjna. We wstępie chcieliśmy jedynie zwrócić uwagę na kluczową cechę nowych mediów, czyli ich staranie o rozszerzenie przestrzeni komunikacyjnej i rozpowszechnianie komunikatu w nowy, bardziej demokratyczny sposób.

W tym miejscu należy zrobić jeszcze jedną metodologiczną, czy też terminologiczną, uwagę. Pojęcie demokratyzacji może być w kontekście czeskich nauk humanistycznych łatwo utożsamione z jego stereotypowym użyciem w propagandzie komunistycznej. W niniejszym opracowaniu używamy go jednak w podobnym znaczeniu do tego, jakim posługuje się na przykład współczesna lingwistyka, która o tendencji demokratyzacyjnej w rozwoju języka mówi już kilkadziesiąt lat, rozumiejąc poprzez demokratyzację komunikacji zbliżenie języka literackiego z wyrażaniem się w sposób typowy, codzienny⁶. Jeszcze bliższy naszemu rozumieniu pojęcia demokratyzacji jest termin użyty przez Normana Fairclougha w książce *Discourse and Social Change*⁷. Założyciel krytycznej analizy dyskursu mówi o procesie demokratyzacji dyskursu i definiuje go jako zniesienie asymetrii w prawach i obowiązkach dyskursów oraz jako zniesienie prestiżu poszczególnych grup użytkowników języka, włącznie z rozszerzeniem dostępu do prestiżowych typów dyskursu, np. politycznego, profesjonalnego, medialnego oraz, dodajmy także, artystycznego i literackiego. Równocześnie obserwujemy jednak, że demokratyzacja dyskursu może być naturalna, prawdziwa, ale może być również sztuczna, symulowana. Kultura współczesna ceni sobie nieformalność dyskursu, dominującą tendencją jest więc dostosowywanie pisemnych form wypowiedzi do form mówionych. W efekcie, zdaniem Fairclougha, dyskurs konwersacyjny przenika ze swojej pierwotnej, prywatnej sfery do sfery publicznej: rozmowa opanowuje media, szereg różnych dyskursów publicznych zyskuje charakter konwersacyjny. W tym znaczeniu dochodzi do reorganizacji granic pomiędzy sferami publiczną i prywatną⁸.

Nowe, elektroniczne media nie rozpoczęły tego długotrwałego procesu, ale przyspieszyły go. Rzeczywiście, Marshall McLuhan już o druku powiedział, że „wyrywając jednostkę z tradycyjnej grupy [...], druk wyzwolił [...] wielką energię psychiczną i społeczną”⁹. Podobnie Internet przełamał granice pomiędzy tradycyjnymi grupami społecznymi i otworzył (choćby częściowo wyłącznie iluzorycznie) praktycznie każdemu dostęp do prestiżowego dyskursu artystycznego.

6. Zob. Světlá Čmejrková, Jana Hoffmanová, red., *Mluvená čeština. Hledání funkčního rozpětí*, Academia, Praha 2011, s. 280.

7. Norman Fairclough, *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge 1992.

8. Zob. Norman Fairclough, *Discourse...*, s. 201 i następane.

9. Marshall McLuhan, *Zrozumieć media...*, s. 235.

Zasadę demokratyzacji funkcji autora wyraził krótko Umberto Eco w następującym bon motcie: „Dajcie taki sam hipertekstowy system Shakespeareowi i uczniowi, a obaj będą mieli taką samą szansę stworzyć *Romea i Julie*”¹⁰. O demokratyzacji funkcji autora będziemy więc mówić w tym kontekście.

Czeska awangarda a film

Wzajemne oddziaływanie literatury i nowego medium można bardzo wyraźnie zaobserwować na przykładzie relacji czeskiej awangardy literackiej oraz filmu. Zasada, którą nazwalismy demokratyzacją była dla artystów awangardowych wielkim wyzwaniem. Marzyli o sztuce dla każdego, o sztuce, która uwolni się od estetycznego zamknięcia w sobie samej i będzie przemawiać do mas. Film był dla awangardy fascynującym źródłem inspiracji i miał stać się także praktycznym narzędziem do realizacji awangardowego projektu przemiany sztuki (i świata). Nad wyraz plastycznie przedstawia to wypowiedź Vítězslava Nezvala opublikowane w artykule *Film* w 1925 roku: „Film, maszyna na mowę i mowa sama. [...] Film jest językiem ojczystym bez ojczyzny, sanskrytem nowej ludzkości”¹¹, jak również słowa Karela Teigeego z wykładu *Estetyka filmu i kinografia*:

W kinie objawiła się nam zupełnie nowa sztuka, jak żadna inna doskonale odpowiadająca charakterowi, potrzebom i wymaganiom dnia dzisiejszego. Zrozumieliśmy, że kino jest kolebką całej prawdziwie nowej sztuki, która będzie żywym koncertem radiowym, w którym zbiegają się rozmaite głosy wszystkich miast świata, gorące, magiczne i melancholijne pieśni, gdzie lśnią niebawale obrazy i obce światła jak błyskotliwe i efemeryczne gwiazdy spowite dymem lokomotyw¹².

Wynalazek kinematografu był w ówczesnych czasach porównywany z wynalazkiem druku – robił tak na przykład Václav Tille:

Młodzież skupiona wokół grup „Devětsil” i „Život” rozumie jasno i wyraźnie, że w tym nowym technicznym środku ukryte jest źródło nowej sztuki i nowej wiedzy, że kino nieodwołalnie przekształca naszą percepcję, nasze wrażenia i nasze środki artystyczne, że jego wpływ na tworzenie nowej sztuki będzie o wiele większy niż się nam na razie wydaje. Jeżeli ktoś wątpi, niech śledzi uważnie, jaka zmiana dokonała się w renesansie właśnie pod wpływem druku, w jaki sposób to rozwiązanie reprodukcji literatury,

10. Umberto Eco, *Od internetu...*, s. 119.

11. Vítězslav Nezval, *Film*, w: *Avantgarda známá a neznámá*, t. 2, red. Štěpán Vlačín *et al.*, Svoboda, Praha 1972 [1925], s. 10–11, pierwotnie w: „Český filmový svět” 3, 1925.

12. Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*, w: *Avantgarda známá a neznámá*, t. 1, red. Štěpán Vlačín *et al.*, Svoboda, Praha 1971 [1924], s. 546, pierwotnie w: „Host” 3, 1924.

ten wpływ na masy i ten o wiele łatwiejszy sposób wyrażania oraz reprodukcji przekształcił również formę literacką¹³.

To porównanie wskazuje na niezwykle, przełomowe znaczenie, które przypisywało się wprowadzeniu nowego, filmowego medium. Tille uchwycił bardzo dokładnie oba aspekty nowego medium – podobnie jak druk, film niesie z sobą demokratyzację, która oczywiście przez część ówczesnych odbiorców była postrzegana także jako barbaryzacja (druk jako remediacja barbaryzująca prace pisarzy; film jako remediacja barbaryzująca teatr).

Ważnym momentem w rozwoju literackiej recepcji filmu, na co zwrócił uwagę Jiří Brabec, był przełom pokoleniowy: pokolenie Čapka czy Langera odbierało film w kontekście starszych sztuk, w odróżnieniu od młodych przedstawicieli awangardy (Teige, Nezval, Seifert i in.), dla których film był niezależnym fenomenem, który przeciwnie, nie może być odbierany na tle historii, ale jako zapowiedź przyszłego stanu sztuki – miejsce skrępowania zastąpił bezwarunkowy podziw¹⁴. Ten jednak nie był obcy nawet starszemu o jedno pokolenie S. K. Naumannowi, który w zakończeniu bojowo nastawionej rozprawy „Otwarte okna” wymienia wszystko to, co powinno zginąć na rzecz nowej sztuki, jak i to, co powinno się zachować. Woła między innymi: „Niech żyje kinematograf przyszłości!”¹⁵. Teoretyk poetyzmu Karel Teige w drugim manifestie tego kierunku jest już o wiele bardziej konkretny:

Współczesna technika umożliwiła wyświetlanie reflektorowej, barwnej gry, poruszających się formacji, ciągłej, dynamicznej symfonii światła i barw, które otwierają nowe możliwości twórczości kolorowej: projekcje ruchomych obrazów, pozbawione sztywności średniowiecznych technik ręcznych, rodzący się ze światła, fotogeniczny poemat¹⁶.

W słowach Teigego łatwo dostrzec, jak istotną rolę nowy wynalazek techniki, czy też nowe medium, odgrywało przy formułowaniu nowych zasad estetycznych – film miał być kolebką nowej, nietradycyjnej sztuki i miał ponownie zdefiniować treść słów *poezja* i *wiersz*. Film rozumiany był jako wiersz bez słów i jako przykład nowoczesnej poezji optycznej. Miał oddziaływać podobnie jak liryka, celem było „liryczne wzruszenie” widza. Tak więc w procesie remediacji wyraźnie dochodzi do intensywnego oddziaływania pomiędzy nowym medium,

13. Václav Tille, *Film*, w: Lubomír Linhart, *Václav Tille – první estetik filmu*, Československý filmový ústav, Praha 1968 [1923], s. 121, pierwotnie w: „Venkov” 13. 2. 1923.

14. Zob. Jiří Brabec, (wydano pod pseudonimem Viktorie Hradská), *Česká avantgarda a film*, Československý filmový ústav, Praha 1976, s. 24.

15. Stanislav Kostka Neumann, *Ať žije život!*, Fr. Borový, Praha 1920, s. 68.

16. Karel Teige, *Svět který voní*, Odeon – Jan Fromek, Praha 1930, s. 207–208.

które ma pełnić funkcje medium starego, ale ma to czynić za pomocą nowych, bardziej skutecznych środków; z drugiej strony stare medium (poezja) dostaje potężną dawkę inspiracji dla swojej metamorfozy, do której jest zmuszona, jeżeli w nowo powstałym konkurencyjnym otoczeniu nie chce całkowicie przepaść¹⁷. W dużej mierze spowodowane jest to tym, że o artystyczne wykorzystanie nowego filmowego medium, przynajmniej u nas, starali się przede wszystkim poeci, którzy myślą przewodnią filmu artystycznego uczynili właśnie poezję (mówi się na przykład o prozodii filmu). Z drugiej strony faktem jest, że realizacja śmiałych planów w większości skończyła się na słowach. Możliwe, że jest to ze szkodą dla filmu, ale zdecydowanie nie dla poezji, która technologiczne, teoretyczne i intermedialne inspiracje wykorzystwała w szeregu rozmaitych form.

Prawdopodobnie najbardziej konsekwentną realizacją wyżej cytowanej wizji Teigego jest wiersz Nezvala *Rakieta*, który, opatrzony podtytułem „wiersz fotogeniczny”, opublikowany został w 1924 roku w zbiorze *Pantomima*¹⁸. Kompozycja tego tekstu w pełni realizuje zamiar wywołania nie literackiego, ale filmowego przeżycia – poszczególne wersy są zestawione w kolejności numerycznej i pełnią funkcję nie werbalnych segmentów tekstu, ale opisu, czy też instrukcji dla ujęć kamery filmowej. Również poprzez uwagi, które określają typ ujęcia (np. zbliżenie, plan średni, plan ogólny), czytelnikowi sugeruje się filmową recepcję tekstu.

Pojęcie fotogenii pochodzi od Louisa Delluca, który umieścił je w tytule swojej książki *Photogénie*¹⁹. Publikacja ta zapoczątkowała kierunek filmowy zwany wizualizmem. Jego celem jest wywoływanie emocji w sposób wizualny – nie opisowo. Ówczesna poezja musiała na to zareagować, obronić swój kod lub przekształcić go w kierunku wizualności. W ten sposób wiersz liryczny pod względem gatunkowym zbliżał się do scenariuszy, które zakładały, że czytający je odbiorcy na ich podstawie są w stanie wyobrazić sobie potencjalny film. Z efektywnej interakcji pomiędzy tradycyjnym kodem werbalnym a nowymi

17. Marshall McLuhan znajduje nawet więź genetyczną pomiędzy literaturą a filmem, przede wszystkim w sferze percepcji: „Oglądanie filmu jako niewerbalna forma doświadczenia jest jak oglądanie fotografii – formą wyrażenia bez składni. W rzeczywistości jednak w wypadku filmu, podobnie jak w wypadku druku i fotografii, zakłada się wysoki poziom umiejętności czytania i pisanania a jego użytkowników. Dla ludzi niewykształconych film okazuje się czymś zdumiewającym, Nasza akceptacja zwykłego ruchu oka kamery, gdy podąża ono za postacią lub ją pomija, jest nie do przyjęcia dla afrykańskich odbiorców filmu. Jeżeli ktoś znika nagle z ekranu, Afrykanin chce wiedzieć, co się z nim stało. Odbiorca piśmienny, przyzwyczajony do śledzenia drukowanej metaforyki, wiersz po wierszu, nie będzie podawać w wątpliwość logiki linearności i bez protestów przyjmie sekwencję filmową”. (McLuhan, *Zrozumieć media...*, s. 370).

18. Vítězslav Nezval, *Rakieta*, w: *Pantomima*, Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1924.

19. Louis Delluc, *Photogénie*, Editions de Brunoff, Paris 1920.

kompetencjami odbioru, uzyskanymi za pośrednictwem projekcji filmowych, powstał samodzielny gatunek literacki – libretto filmowe.

W latach dwudziestych gatunek ten uprawiali Jaroslav Seifert, František Halas, Vladislav Vančura, Čestmír Jeřábek, Artuš Černík i in. Jiří Mahen określił gatunek od razu w podtytule swojej książki *Husa na provázku. 6 filmových libret*²⁰. We wstępie programowym do wspomnianej książki Mahen marzy o nowym świecie i proponuje następujące podejście:

Chyba mogłaby to być znów chorągiew świętej fantazji, która wiodłaby przez przeszkody do zwycięstwa, ponieważ wiem, że nie tylko kino pomoże nam wygrać, ale kino i teatr, teatr i cyrk, cyrk i kino, libretta gotowe i niegotowe, pomysły w wierszach i prozie, megafony i światła, widz wciągnięty na scenę i przymuszony do zagrania z nami, amfiteatr, w środku którego pojawiają się i znikają ludzie. Spróbuję napisać książkę – („Znowu książka! Czy nie można bez książek?”) – która w jakiś sposób mówiłaby o tym wszystkim...²¹.

Na wymienionych przykładach widać, że dla twórców awangardowych film nie był wyłącznie swobodną inspiracją, ale przeciwnie, wiążącym doświadczeniem, doświadczeniem, które natrętnie im przypominało, że od teraz trzeba zacząć od początku, inaczej, w nowy sposób.

Nowe, wizualne medium wkraczało do ówczesnej literatury na różne sposoby – nie tylko jako generator gatunków literackich, ale także bardziej subtelnie. Przenikało do dzieła literackiego w formie motywów i tematów – dowodem tego są np. wiersz Seiferta *Plátno v kinu* ze zbioru *Město v slzách*²² czy wiersz Nezvala *Černá hodinka v biografu* ze zbioru *Zpáteční listek*²³. Filmowa technika cięcia i płynnego następstwa obrazów bez wątpienia miała wpływ na kompozycję pasową wierszy awangardowych, chociaż chodziło także o zastosowanie bardziej ogólnych mechanizmów, opartych na skojarzeniach i inspirowanych wyłącznie literacko (szczególnie *Strefa Apollinaire’a*). Nie bez znaczenia było to, że wpływ progresywnego, wizualnego medium powodował nowe podejście poetów awangardowych wobec graficznej organizacji tekstów – konkurencja wizualności filmowej (i oczywiście też artystycznej) prowadziła poetystów do tworzenia wierszy obrazowych, które były uważane za najbardziej konsekwentny przejaw tego kierunku artystycznego (np. wiersz Seiferta *Počítadlo lásky* ze zbioru *Na vlnách TSF*²⁴). Kolejnym krokiem w procesie wizualnej

20. Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*, Aventinum, Praha 1925.

21. Mahen, *Husa na provázku...*, s. 7.

22. Jaroslav Seifert, *Plátno v kinu*, w: *Město v slzách*, Komunistické knihkupectví a nakladatelství Rejman Rudolf, Praha 1921.

23. Vítězslav Nezval, *Černá hodinka v biografu*, w: *Zpáteční listek*, Fr. Borový, Praha 1933.

24. Jaroslav Seifert, *Počítadlo lásky*, w: *Na vlnách TSF*, Petr, Praha 1925.

konkretyzacji poezji było tworzenie obrazowych wierszy w ruchu, a więc opisana powyżej poezja kinematograficzna²⁵.

Nowe medium w latach dwudziestych XX wieku funkcjonowało więc jak akcelerator rozwoju literatury awangardowej. Niektórych autorów doprowadziło do radykalnego przewartościowania dotychczasowych strategii twórczych i zainspirowało ich do zmian. Te innowacje miały z jednej strony zapewnić, że poezja nadal będzie zaspokajać potrzeby współczesności, że wraz z gorączkowo rozwijającą się epoką nie straci tempa, jednocześnie miały przynieść poezji jakość, dzięki której przetrwa w konkurencji z nowym medium (odbieranym oczywiście nie jako przeciwnik, ale partner w grze). Celem tych starań było wykorzystanie nowych możliwości i równocześnie utrzymanie dotychczasowych odbiorców. Awangardzie chodzi więc w pierwszej kolejności o odbiorcę, który ma zostać zaspokojony oraz zapewniony, że również czytelnicy tekstów literackich biorą udział w projekcie budowania nowego, piękniejszego świata, bardziej sprawiedliwego społeczeństwa i bardziej masowej sztuki. Pomimo planów włączenia warstw ludowych do działalności twórczej, model komunikacji artystycznej pozostał praktycznie niezmienny. Przestrzeń, która dzięki nowym procesom została zwolniona dla wyobraźni czytelnika, wciąż jeszcze była wypełniana w ramach jego roli komunikacyjnej, to jest w procesie czytania (uzupełnianie miejsc niedookreślonych w tekstach strukturalnie rozluźnionych, które więcej sugerują niż dopowiadają).

Postmodernizm a Internet

Dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku zdecydowane wejście Internetu – nowego, elektronicznego medium – przyniosło ze sobą zmianę modelu komunikacji i relatywizację jego elementów²⁶.

25. Jan Jiroušek poetystyczną tendencję do wizualizacji poezji umieszcza w bardziej ogólnym kontekście wizualizacji życia, który postrzega jako „uwarunkowane epistemicznie zjawisko kultury medialnej XX wieku”. Stąd według Jirouška wynika dominacja sztuki w rozwoju artystycznym i zainteresowanie artystów nowymi wizualnymi mediami rozpowszechnianymi dzięki rozwojowi techniki. (Zob. Jan Jiroušek, *Sémiotika verbálně-vizuální vztahů v Seifertově sbírce (a Teigově knize) Na vlnách TSF*, „Literární archiv”, 2001, č. 32–33, s. 131.)

26. Z tego faktu wynika, że istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że w badaniach nad tą częścią literatury literaturoznawstwo nie wystarczy dotychczasowe procedury badań, które były stosowane dla literatury badanej jako część kultury książki. Jak zauważył Christiane Heibach, literaturoznawstwo będzie musiało bardziej niż do tej pory uwzględnić specyfikę medium, za pomocą którego dany obszar literatury jest rozpowszechniany, a w przypadku

Jednym z pierwszych czeskich literatów i poetów, który publicznie opowiedział się za Internetem jako pozytywnym wzbogaceniem życia literatury, był Norbert Holub. W swoim eseju *Liternet*²⁷ z 1997 roku zaproponował pewne podstawy określające używanie nowego, nieznanego a także budzącego nieco obaw medium. Podkreślił możliwości sieci odnośnie uzyskiwania informacji o literaturze i zamyślił się nad apatycznością czeskiej kultury literackiej wobec tych możliwości²⁸. Artykuł wzbudził sprzeczne reakcje – młody krytyk literacki Petr Cekota w tekście *Zbytečný Internet* w szorstki sposób nie zgodził się z rozprawą Holuba, przyznając Internetowi możliwość pozytywnego wkładu tylko w jednym przypadku: jako „środka terapeutycznego dla niektórych sfrustrowanych literatów”²⁹. Pozytywnie za to zareagował żyjący klasyk czeskiej poezji Miroslav Holub: „W zupełności zgadzam się z oceną Internetu i jego roli; przyszłość rzeczywistości wirtualnej zwanej poezją na pewno nie jest zagwarantowana tylko poprzez nasze śliczne książeczki, mniej lub bardziej nie mogące się sprzedać”³⁰.

Wymownym dowodem aktualności pytania o pozycję współczesnej poezji w mediach są publikacje po spotkaniach poetów na zamku Bítov w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych – np. poeta Petr Odillo Stradický ze Strdic wystąpił tam z prowokacyjnym referatem, w którym starał się udowodnić – z wyraźną dawką ironii i przesady – że poezja już nikogo nie interesuje, czy też już nie istnieje, ewentualnie istnieje tylko dla frajerów i głupców. „Trzeba odnaleźć nowe obszary”, wzywał wówczas Stradický, a wspomniany nowy obszar widział w Internecie, w medium, które zmienia i będzie zmieniać codzienne życie i percepcję świata jako takiego.

Jeżeli nie posiadziemy (do tej pory jeszcze stosunkowo) dziewiczego terytorium cyberprzestrzeni, nie skolonizujemy go my – poeci, to nie przestanie ono być poetyckie. Ale poetyccy przestaniemy być my. [...] Możliwe, że jeszcze przez kilka pokoleń będziemy się pocieszać poprzez wzajemne drukowanie swoich wierszy w czasopiśmie literac-

badania literatury w przestrzeni elektronicznej koncentrować się nie tylko na uzyskanych dziełach, ale w równej mierze na procesach i interakcjach, które prowadzą do ich powstania i towarzyszą ich recepcji (Zob. Christiane Heibach, *Literatur im elektronischen Raum*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 2003).

27. Do tego artykułu nawiązał Norbert Holub na spotkaniu poetów na zamku Bítov w 1998 roku w swoim wystąpieniu nazwanym „The Pure Czech Cottage in the Global Village aneb česká chýše ve světové vesnici”.

28. Zob. Norbert Holub, *Liternet*, „Tvar” 8, 1997, č. 4, s. 1, 4.

29. Petr Cekota, *Zbytečný internet*, „Tvar” 8, 1997, č. 6, s. 9.

30. Miroslav Holub, *S podstatným potěšením konstatuji...*, „Tvar” 8, 1997, č. 6, s. 2.

kich, które będziemy czytać znowu tylko my. A kiedy wszyscy poeci wymrą, poezja nie zniknie, tylko będzie się nazywała inaczej – na przykład hacking lub webmasterstwo³¹.

Równocześnie przestrzegał jednak przed powierzchownym podejściem do komunikacji literackiej zapośredniczonej przez Internet:

Zawładnąć Internetem oczywiście nie oznacza tylko pisać w nim, wydawać czasopisma literackie na stronach – to wszystko już się dzieje. Jednak jest to ubolewająco powierzchowne [...]. Posiąść Internet oznacza, że podejmiemy do niego z pokorą, jak elektroniczni Minnesingerzy, że będziemy jego nowy, wirtualny świat stwarzać, wyrabiać, ustanawiać jego prawa i reguły oraz że w końcu uczynimy go nieskończenie rozległym i uroczym wierszem³².

Stradický nie przedstawia jednak możliwości literatury internetowej wyłącznie jako wprowadzenia progresywnej i nowej tendencji, ale także jako powrót do najstarszej tradycji, jeszcze przed wynalezieniem druku. Dzieło literackie nie było wtedy utrwalone drukiem, co uzależniało je od interakcji oraz bliskich stosunków autora i odbiorcy, którzy swoje role regularnie zamieniali, zapewniając tym życie dzieła literackiego. Internet zbliża role autora i czytelnika w podobny sposób. Stradický zwrócił na to uwagę w eseju *NETmrtelnost, NETonečnost* z 2001 roku³³. Także tu apeluje, aby Internet w swojej inności był przyjęty przez artystów jako inspirujące, nowe narzędzie dla zrodzenia się nowej sztuki, nie jako łatwy środek szerzenia sztuki tradycyjnej pod względem struktury i metod powstawania:

Internet i telefony komórkowe były z początku tylko PRZEDMIOTEM artystycznym, najpierw jako rekwizyty w filmie, nieco później zaczęły ich używać również bohaterowie literacy. Teraz nadchodzi czas, aby stały się PODMIOTEM sztuki, to znaczy, aby dzieła artystyczne czerpały z nowych możliwości komunikacji, aby przyjęły styl i środki wyrazu Internetu. Aby twórcy po prostu przyjęli Internet jako materiał, nośnik zapisu ich dzieła, podobnie jak są już nimi marmur, papier, czy wibracje dźwięku. I żeby pozwolili jednocześnie inspirować się wielkim potencjałem Internetu³⁴.

Wizje Stradického, nie różniące się bardzo od uwag poetów awangardowych lat dwudziestych na temat filmu, były u schyłku lat dziewięćdziesiątych raczej zjawiskiem osamotnionym. Częściej formą reakcji na wprowadzenie nowego

31. Stradický ze Strdic, Petr Odillo, *Přednáška s mnoha názvy*, w: Martin Pluháček (red.), *Bítov ,98: Poezie: Svět a domov. Kdo je autor poezie?*, Petrov, Brno 1999, s. 68.

32. Stradický ze Strdic, Petr Odillo, *Přednáška...*, s. 69.

33. Stradický ze Strdic, *NETmrtelnost, NETonečnost*, 2001, <<http://www.ardor.info/net.html>> (12.05.2007).

34. Stradický ze Strdic, *NETmrtelnost...*, 2001.

medium do komunikacji literackiej było zakłopotanie i obawy, że twórczość poetycka w nowej sytuacji medialnej i pod wpływem Internetu może zostać łatwo pomyłona z umiejętnością posługiwania się nowymi technologiami komunikacyjnymi. „Poetą nie jest ten, kto potrafi korzystać z programu komputerowego Windows i w Internecie czuje się jak w domu”³⁵ napisał w 1999 roku Michal Bauer w polemice z Petrem Odillem Stradickým ze Strdic. Podobnie Petr Král w 1998 roku w zamku Bítov wyraził swoje zadowolenie, że czeska poezja „do tej pory pozostała nietknięta przez niektóre światowe trendy [...]: powrót twórczości »zaangażowanej«, które oznaczają starania, żeby programowo uwzględnić w wierszu zjawiska typowe dla współczesności – od Internetu po manipulację genetyczną”³⁶.

Wprowadzenie Internetu do komunikacji literackiej było na przełomie tysiącleci postrzegane jako istotne wydarzenie, które zrodziło nowe pytania. Świadczy o tym także cały blok tematyczny, który w ramach swojego trzeciego numeru w 2001 roku czasopismo *Host* poświęciło relacjom literatury i Internetu. Pokazało to również kilka ankiet w periodykach literackich³⁷, w których pisarze zostali zapytani o swój związek z Internetem. Wynikało z nich wyłącznie to, że pisarze są wobec Internetu raczej powściągliwi, ponieważ mało o nim wiedzą.

Słaba świadomość charakteru nowego medium oraz jego możliwości dla literatury i komunikacji literackiej była efektem, oprócz słabych doświadczeń osobistych, niedostatecznej ilości specjalistycznych opracowań, które dałyby problematykę ujętą inaczej niż w formie eseju lub manifestu. Jednym z pierwszych tekstów teoretycznych opublikowanych w czeskich periodykach, który fachowo badał związek literatury z Internetem, było studium historyka filmu Petra Szczepanika *Digitální narativita aneb Píšící čtenář* opublikowana w 1999 roku w czasopiśmie „Tvar” (pierwotnie był to wykład wygłoszony podczas seminarium *Literatura i media*, który w sierpniu tego roku odbył się w Bystřici pod Hostýnem)³⁸. Jest znamienne, że tekst Szczepanika w swoim kluczowym fragmencie jest napisany w czasie przyszłym – chodzi o wizję przyszłej formy tekstu literackiego jako multimedialnego hipertekstu.

Jest zrozumiałe, że w założycielskim okresie rozważało się przede wszystkim teksty narracyjne jako te, które mogłyby posłużyć do zrealizowania formy cy-

35. Michal Bauer, *Úvahy nad sborníkem Bítov ,98 (Stančíkova neznalost, anebo Stradického podvod?)*, „Tvar” 10, 1999, č. 12, s. 7.

36. Petr Král, *Česká poesie a svět po katastrofě*, w: *Bítov ,98: Poetrie: Svět a domov. Kdo je autor poezie*, red. Martin Pluháček, Petrov, Brno 1999, s. 35.

37. Na przykład czasopismo „Literární noviny” opublikowało wyniki ankiety o literaturze internetowej w 36. numerze z 2001 roku. Jako numer tematyczny z tytułem *Internet – nowa cywilizacja czy walka światów?* ukazało się czasopismo „Prostor” (nr 52, 2001).

38. Petr Szczepanik, *Digitální narativita aneb Píšící čtenář*, „Tvar” 10, 1999, č. 16, s. 1, 4.

frowej i hipertekstowej. Wykorzystanie technologii animacyjnych dla tworzenia poezji cyfrowej było wtedy jeszcze melodią przyszłości, względnie przedstawiało trudną do pokonania barierę techniczną. Ale w ówczesnych rozważaniach nie chodziło wyłącznie o możliwości techniczne i ich wykorzystanie. Panował pogląd, że „elektroniczna struktura sieciowa znajduje się bliżej żywiołu powieściowego niż poetyckiego”³⁹, ponieważ powieść jest z natury (także w koncepcji Bachtina) wielogłosowa i heterogeniczna, co lepiej komponuje się z techniką hipertekstu niż tradycyjna, poetycka jednogłosowość monologu lirycznego. „Trudno sobie wyobrazić, w jaki sposób wewnętrzny monolog liryczny wspólnie tworzy grupa literatów internetowych (choć nie jest to wykluczone)”⁴⁰ pisze w 1999 roku Petr Szczepanik. Równocześnie dodaje jednak: „bez trudu można wyobrazić sobie możliwości, które oferuje połączenie wiersza lirycznego na przykład z ruchomym obrazem”⁴¹.

Podobnie jak wczesna recepcja filmu wczesna, literacka recepcja Internetu nie była poparta jednoznacznym podziwem wobec nowego medium. Krytyk literacki i teatralny Jindřich Vodák ocenił w 1910 roku wzrastające zainteresowanie filmem słowami: „Namiastka teatru i dramatu – to jeszcze! Ratunek w potrzebie tam, gdzie nie wystarcza zdolności – to też jeszcze. Ale nic ponad to. Szczególnie gdy kinematografy dość często w tej dziedzinie uprawiają wulgarne sensacje i bzdury, przy których traci się cierpliwość”⁴². Według Jiříego Brabce film w swoich początkach był dla większości artystów, naukowców i krytyków tylko „środkiem technicznym, który wszystko deprecjonuje”⁴³. Jednakże znalazł on wpływowych zwolenników najpierw w osobach braci Čapkůw⁴⁴, następnie

39. Szczepanik, *Digitální narativita...*, s. 4.

40. Szczepanik, *Digitální narativita...*, s. 4.

41. Szczepanik, *Digitální narativita...*, s. 5.

42. Jindřich Vodák, *Listy z prázdnin*, w: Jindřich Vodák, *Cestou*, Melantrich, Praha 1946 [1910], s. 386.

43. Brabec, *Česká avantgarda...*, s. 13.

44. Bracia Čapek w 1910 roku (a więc jeszcze wiele lat przed wprowadzeniem filmu dźwiękowego) nie ukrywali zachwytu nad nowym medium i jego przyszłymi możliwościami: „Kto mógłby nie wierzyć w to zjawisko tak doskonałe, tak bogate i tak ruchliwe? A w ogóle, kto nie będzie czuł się zaskoczony i przekonany rzeczywistością wizualną i dźwiękową przyszłych, udoskonalonych kinematografów, w których każdemu poruszeniu się będzie towarzyszył dźwięk, każdemu ciosowi uderzenie a każdemu ruchowi dowód akustyczny? Później sugestia będzie nie do odparcia a iluzja całkowicie pełna; gra cieni będzie się zdawała większą prawdą niż gra rzeczywistych, materialnych aktorów” (Karel Čapek, *Biograf*, w: Karel Čapek, *Divadelníkem proti své vůli*, Orbis, Praha 1968: 259). Josef Čapek w 1918 roku zajmował krytyczne stanowisko wobec ówczesnego poziomu filmu, jednak z pewnym optymizmem przyznawał: „Nie ukrywam, że do tej pory poziom produkcji filmowej jest zupełnie niski, ba oglupiający, i że film nie służy niczemu dobremu. Nie jest to jednak powód, dla którego nie mielibyśmy wierzyć, że nie jest w stanie podnieść się artystycznie i moralnie” (Josef Čapek, *Film*, w: Josef Čapek, *Nejskromnější umění*, Československý spisovatel, Praha 1962

w stosunkowo spójnym pod względem poglądów pokoleniu poetów awangardowych lat dwudziestych, których pragnieniem było tworzenie literatury, której nowość byłaby porównywalna z nowością filmu. Jeżeli chodzi o postrzeganie nowego, cyfrowego medium u schyłku lat dziewięćdziesiątych obowiązuje zasada odwrotna – już nie jest to stosunkowo jednorodna postawa pokoleniowa, skoncentrowana na wizji przyszłości literatury, ale przeciwnie – pozycja obronna, usiłująca walczyć o zachowanie dotychczasowych zasad twórczości i odbioru dzieł literackich. W odmienionym kontekście medialnym przeważała ona nad nielicznymi wezwaniami, aby wykorzystać nowe medium do bardziej wyraźnej transformacji mechanizmów komunikacji literackiej. Jeżeli mówimy jednak o interakcji pomiędzy czeską literaturą a Internetem, należy odróżnić poszczególne formy i funkcje międzynarodowej sieci komputerowej, ponieważ w czeskim środowisku literackim każda z nich znalazła odzwierciedlenie w inny sposób i w innej mierze.

World Wide Web (WWW)

Jedną z podstawowych funkcji Internetu jest World Wide Web (WWW), czyli ogólnosiwiatowa sieć połączonych hipertekstowo dokumentów, czy też stron internetowych. Usługi sieci znalazły odzwierciedlenie w literaturze już przy pierwszych próbach wzajemnego oddziaływania literatury i Internetu, które w czeskim środowisku zaczęły pojawiać się od ok. 1997 roku. Od tego roku funkcjonuje m.in. serwer www.magazlin.cz, na którym Jiří Dynka wraz z innymi poetami zamieścił cyfrowe warianty swoich tekstów.

Dynka podszedł *de facto* do możliwości sieci Web w analogiczny sposób, jak zrobiła to awangarda historyczna wobec filmu. Jest to widoczne przy porównaniu drukowanej i cyfrowej wersji wiersza Dynki zatytułowanego *pop sex*⁴⁵. Dynka starał się tu o remediację struktury tekstu poetyckiego, uzupełnił tekst o utwór multimedialny, umieścił go w otoczeniu elementów graficznych przejętych ze stron internetowych lub imitujących ich design, wybrał także podkład muzyczny, który stosunkowo silnie wpływa na warunki czytania (emocjonalny nastrój czytelnika). Pomiedzy tekstami przechodzi się poprzez hipertekstowe

[1918], s. 44). Rok później Karel Čapek sprzeciwił się stanowisku F. V. Krejčígo, broniąc filmu jako zabawy ludowej, której poziom artystyczny trzeba jednak podnieść: „Nie wytykam kinom, że nie wychowują, wytykam im, że oszukują w wielkim zadaniu, jakim jest zabawianie człowieka, że nie spełniają go z taką powagą i umiejętnościami jak jeździec cyrkowy czy magik. Wytykam im, że z postępu techniki tworzą upadek zabawy” (Karel Čapek, *...má-li se kino jednou zreformovat*, w: *Divadelníkovi proti své vůli*, Orbis, Praha 1968 [1918], s. 270).

45. Jiří Dynka, *pop sex*, w: Jiří, Dynka, *Minimální okolí mrazícího boxu*, Větrné mlýny, Brno 1997; Jiří Dynka, *Minimální okolí mrazícího boxu*, < <http://www.magazlin.cz/dynka/popsex.htm> > (30.05.2011)

linki, typowe dla sieci Web. Elementem wspólnym dla awangardowej refleksji nad filmem i wykorzystaniem sieci Web przez Dynkę są starania, aby być maksymalnie współczesnym i w sposób artystyczny odzwierciedlić aktualne przemiany funkcjonowania tekstów w nowym środowisku medialnym, jednak w odróżnieniu od twórców awangardowych nie chodzi tu o osiągnięcie nowego piękna, nie jest to czysty podziw wobec nowego medium, jest to raczej jego krytyka, ba, parodia.

Podobnie wykorzystują sieć Web również inni autorzy, którzy umieścili swoje dzieła na serwerze www.magazlin.cz. Michal Šanda opublikował tutaj dzieło nazwane *Psychoanal*⁴⁶, które obok tekstu prozaicznego, rozwijanego w sposób hipertekstowy, zawiera stopniowo zmieniający się kolaż. Šanda wykorzystuje tu grafikę internetową w sposób ilustrujący, tekst jest porównywalny z jego pracami publikowanymi drukiem, w których dominuje język archaiczny, mistyfikacja i absurdalność.

Petr Odillo Stradický w projekcie nazwanym *HyperHomer*, zamieszczonym w Internecie w 1999 roku, starał się wykorzystać przede wszystkim hipertekstowe właściwości sieci Web. *HyperHomer*, wykorzystując zasady hipertekstualności, multimedialności i otwartego, kolektywnego autorstwa, miał wprowadzić innowacje w koncepcji struktury literackiej i wzbogacić ją przede wszystkim o możliwości nowego medium. Czytelnik, zgodnie z wizją tego projektu, ma przestać być pasywnym odbiorcą tekstu i stać się współautorem – jest zaproszony do rozwijania tekstu wyjściowego w formie własnych stron internetowych, które ma przesyłać do administratorów projektu, a rolą tych ostatnich jest umieszczenie przesłanych materiałów w odpowiednim miejscu hipertekstu. Rolę czytelnika powinna również wzmocnić sama hipertekstowość, która umożliwia czytelnikowi kontrolowanie procesu czytania niezależnie od wcześniej określonej linearności tekstu, umożliwia czytanie za każdym razem inaczej, w sposób asocjacyjny – a więc ponowne wnoszenie do procesu czytania wyraźnego aspektu twórczego. Projekt ten nie wzbudził jednak większego zainteresowania, żywiołowe autorstwo kolektywne nie rozwinęło się i tak naprawdę pozostało wyłącznie założeniem.

Mniej więcej w podobnym czasie co Stradický, artystka Markéta Baňková umieściła w Internecie swoją powieść hipertekstową *Město*⁴⁷. Baňková, w odróżnieniu od Stradického, nie rozumiała Internetu wyłącznie jako możliwości wielu nowatorskich rozwiązań dla twórczości literackiej, ale wyrażała również krytykę nowego medium i pojawiającego się dopiero zjawiska prywatnych stron internetowych (*homepages*). Skonstruowała postać fikcyjną – Růženkę Šetkovą, wymyśloną autorkę i narratorkę powieści, której życie stopniowo przesuwają się

46. Michal Šanda, *Psychoanal*, <<http://www.magazlin.cz/sanda/>> (30.05.2011)

47. Markéta Baňková, *Město*, 1999, <<http://mesto.avu.cz>> (30.05.2011)

z rzeczywistości do rzeczywistości wirtualnej. Baňková zwróciła uwagę m.in. na łatwą możliwość manipulacji i udawania fałszywej tożsamości w ramach nowych form komunikacji cyfrowej. Podkreśliła i sparodiowała także ich styl wizualny. Stworzyła otwartą, hipertekstową strukturę literacką, która w dowolnym momencie może być uzupełniana i rozwijana, chociaż nie jest budowana na zasadzie autorstwa zbiorowego (czytelnicy mogą wyrażać się na temat przeczytanego tekstu, ale nie mogą aktywnie do niego wkraczać i współtworzyć go, co jest założeniem projektu *HyperHomer*). W porównaniu z hipertekstem Stradickiego, Baňková wykorzystuje więcej multimedialnych możliwości tekstu cyfrowego: tekst wchodzi w bliższy kontakt intermedialny z grafiką komputerową, animacją i dźwiękiem. Jednak struktura hipertekstu jest nadal stosunkowo uboga, ponieważ umożliwia czytelnikowi wybór tylko z dwóch linii (taksówkarz popełni przestępstwo albo nie popełni; chodzi właściwie o podobną zasadę, jak w filmie *Kinoautomat*⁴⁸), umożliwia wizytę kilku ślepych uliczek i pozwala każdemu zdecydować o kierunku swojej lektury, a więc przechodzić pomiędzy rozdziałami w innej sekwencji niż linearna.

Projekt Markéty Baňkovej wzbudził zaskakująco wielkie zainteresowanie, kilkakrotnie większe niż *HyperHomer* Stradickiego. Twarz Baňkovej znalazła się nawet na okładce czasopisma „Reflex”, w którym opublikowano rozmowę z autorką. Baňková powiedziała w niej, że Internet to medium, które oznacza dla niej zasadniczy przełom w komunikacji artystycznej. Szczególną wartość przypisuje większej swobodzie, którą czytelnik posiada w Internecie. Według Baňkovej odbiorca powinien mieć możliwość poruszania się w tekście

zgodnie z własną wolą, nie tylko w bezpośredniej zależności od tego, co zaleci mu pisarz. W ogóle pisarz jest despotą, napisze jedną, linearną historię i nie pozostaje wam nic innego, jak czytać ją od początku do końca, jak owce... jaka nuda... A moje *Miasto* ma ambicje stopniowo stać się zawiłym labiryntem, czymś, co możecie czytać na więcej sposobów, powracać i przechodzić do innego odgałęzienia lub w ogóle nie musicie czytać, wystarczy patrzeć na obrazki, słuchać dźwięków⁴⁹.

Pozostawienie odbiorcy swobody jest celem, który wynika z czytelniczej pasji autorki. W wywiadzie dla czasopisma „Reflex” zwierzyła się: „Kiedy byłam małą dziewczynką i czytałam książkę, zdarzało mi się, że byłam podekscytowana jakąś historią, a potem byłam niezadowolona z tego, jak się książka kończyła. Czytałam ją po raz drugi, trzeci, piąty – bez nadziei. Za każdym razem kończy-

48. Zob. Ewa Ciszewska, *Wielki powrót interaktywnego „Kinoautomatu”* <<http://stopklatka.pl/wiadomosci/-/7184262,wielki-powrot-interaktywnego-kinoautomatu->> (20.05.2011)

49. Markéta Baňková, *Hraju si*, „Reflex”, 1999, č. 19, <<http://mesto.avu.cz/tisk/rozhovorreflex.html>> (23.07.2012)

ło się tak samo”⁵⁰. W czeskim środowisku sztuki plastyczne o wiele bardziej niż literatura doceniły kontakt z nowym, cyfrowym medium – świadczy o tym między innymi fakt, że w publikacji akademickiej *Dějiny českého výtvarného umění VI/2 1958/2000*⁵¹ projektowi *Město* poświęcono fragment, podczas gdy krytyka literacka i historia literatury pozostawiły go prawie niezauważony.

E-mail (i SMS)

Drugą podstawową usługą oferowaną za pośrednictwem sieci internetowej jest poczta elektroniczna (e-mail). E-maile bardzo szybko zostały wprowadzone do codziennego życia i stały się podstawowym gatunkiem komunikacji w życiu prywatnym i zawodowym. Chodzi o hybrydową postać na pograniczu formy pisemnej i ustnej, która wprowadziła nowe zasady dla epistolarnych form komunikacji. Analogicznym i nie mniej silnym wpływem na transformację stylu epistolarnego było rozpowszechnienie się krótkich wiadomości tekstowych (SMS) przesyłanych z telefonów komórkowych (ewentualnie z Internetu). Te nowe formy komunikacji szybko weszły w interakcje ze starszymi gatunkami literackimi, zwłaszcza o charakterze epistolarnym. Swojej remediacji doczekała się powieść w listach: na przykład Jakub Češka wydał powieść *Hledání běžeckého těla*⁵² napisaną w formie e-maili, a Zdeněk Kotrlý w książce *Bludice*⁵³ spróbował połączyć narrację powieściową z formą SMS. W obu przypadkach chodzi raczej o opowiedzenie się po stronie nowej formy komunikacji, która mogłaby wnieść coś nowego do gatunku powieściowego. W istocie nie wyniknęła z tego realna korzyść artystyczna. Książka Češki nie zmieniłaby się zasadniczo, gdyby poszczególne jej rozdziały nie miały nagłówek e-maila i gdyby były zapisane jako klasyczny list; *Bludice* Kotrlego w zupełności wpisuje się w gatunek powieści wierszem (choć w wolnym), przynależy do cyfrowej formy komunikacji jedynie swoim podtytułem. Podobna sytuacja występuje w przypadku wielu tekstów poetyckich rozsyłanych po tomikach poetów współczesnych, które tytułem nawiązują do form komunikacji cyfrowej, w tekście jednak zachowują tradycyjny język liryki (np. Daniel Soukup w zbiorze *Výhled do skály*⁵⁴, czy Yveta Shanfeldová w zbiorze *Noční krční hřidel*⁵⁵). Ale sama potrzeba przynależności do cyfrowych form komunikacji o niczym nie świadczy – poezja stanowi wyraźny kontrast z surową i często nieosobową komunikacją cyfrową, a równocześnie chce z nią

50. Markéta Baňková, *Hraju si...*,

51. Rostislav Švácha, Marie Platovská, red., *Dějiny českého výtvarného umění*, VI/2, 1958–2000.

52. Jakub Češka, *Hledání běžeckého těla*, Togga, Praha 2008.

53. Zdeněk Kotrlý, *Bludice (román v SMS)*, Mladá fronta, Praha 2005.

54. Daniel Soukup, *Výhled do skály*, Host, Praha 2007.

55. Yveta Shanfeldová, *Noční krční hřidel*, Host, Praha 2006.

współistnieć. Powyższe uwagi można interpretować jako dostrzeżenie paradoksalnej pozycji poezji we współczesnym kontekście medialnym.

Oczywiście znajdziemy również przypadki, kiedy nowe formy komunikacji są odzwierciedlone w samej strukturze tekstu. Karelowi Škrabalowi w swoich wierszach, stosunkowo często stylizowanych na e-maile lub SMSy, udało się w sposób artystyczny wykorzystać sam język nowych form komunikacji, np. wiersz *SMSky cestou z Prahy* ze zbioru *Strašpytel*⁵⁶. Škrabal nie odwołuje się do cyfrowych form komunikacji tylko w kontekście pozaliterackim, ale włącza ich perspektywę komunikacyjną do świata fikcyjnego wiersza. Wydobywa z napięcia pomiędzy określoną przez limity techniczne długością wiadomości SMS a zwartością struktury wierszowanej: „Pijemy Topvar / w Słowackiej Strzale / za chwilę jesteśmy w Brnie / Cieszę się na ciebie / Bądź proszę w domu / nie chodź do tych idiotek / na urodziny / Prezenty sobie zostawimy / i jeszcze będą nam / zazdrościć”⁵⁷.

Petr Odillo Stradický ze Strdic⁵⁸ wobec wzajemnego oddziaływania poezji i wiadomości SMS zajął stanowisko w sposób programowy. W 2001 roku rozpoczął on internetowy projekt MOBILYRICS (MOBILYRIKA), którego zamierzeniem było wykorzystanie wiadomości SMS dla tworzenia i rozpowszechniania krótkich form lirycznych. Stradický również w tym przypadku pokazał się i wystylizował na awangardowego wizjonera, przeciwstawiając książce, czy też literaturze drukowanej jako przestarzałej formie medialnej, kanał komunikacji, który dla rozpowszechniania tekstów lirycznych był nowością. Także tutaj można dostrzec, że płaszczyzna programowa i manifestacyjna jego działań cyfrowych jest nasycona przesadą, a patos w odniesieniu do zmiany rozwojowej i nowości jest ironiczną pozą postmodernisty. Nie powstał więc nowy gatunek, który miałby ambicje pokonać stare gatunki, jak próbował przekonywać Stradický, ale jedna z wielu postmodernistycznych gier mistyfikacyjnych. Zapraszając do projektu *Mobilyrika* poetów, którzy mają ugruntowaną pozycję w sferze literatury drukowanej, np. Ivana Wernischa czy Bogdana Trojaka, wzmocnił jego rangę.

Nowe formy komunikacji (e-mail, SMS) swoim charakterem, zdeterminowanym przez wymogi techniczne, inspirowały literatów zarówno do zabawy, jak również do wykorzystania kontrastu pomiędzy lirycznym stylem a technicznie chłodną i surową formą. Na przykład Miloš Vodička w zbiorze *Tradicional*⁵⁹ użył formy SMSa w przypadku krótkich modlitw poetyckich. Stworzył w ten sposób bardzo

56. Karel Škrabal, *SMSky cestou z Prahy*, w: Karel Škrabal, *Strašpytel*, Druhé město, Brno 2007, s. 69.

57. Škrabal, *SMSky cestou...*, s. 69.

58. Projekty internetowe Stradického niestety nie są już dostępne w sieci, kopia off-line projektu *HyperHomer* znajduje się w bibliotece Instytutu Literatury Czeskiej Czeskiej Akademii Nauk.

59. Miloš Vodička, *Tradicional*, BBart, Praha 2003.

skuteczny artystycznie paradoks – jako adresata wiadomości SMS sytuował Boga, jak gdyby nie było nic prostszego od napisania swojej prośby na klawiaturze telefonu komórkowego i odesłania jej na jego numer: „S.M.S. i MODLITWA: // Panie Boże dzwonił / Przecież ty to wiesz lepiej niż ja / że książka jest piękna że ją / trzyma w ręce i kiedy się to / zapakuje pójdę z nią na pocztę / Już tylko pociągi i kurierzy / Więc dzięki Boże // AMEN // 27. września 2002, 11:50:13”⁶⁰.

Łatwość komunikacji cyfrowej nie jest wyłącznie przedmiotem reprezentacji w fikcji artystycznej, w niektórych przypadkach wpływa też na zachowanie autorów w stosunku do mediów w znaczeniu instytucjonalnym. Na przykład Tomáš Kafka swoje wiersze ze zbioru *Verše v roce*⁶¹ tworzył początkowo jako wiadomości SMS na swoim telefonie komórkowym i natychmiast po dokończeniu przysyłał je do redakcji dziennika *Mladá Fronta Dnes*, który regularnie je drukował. Taka forma komunikacji odpowiadała poetyckiej naturalności Kafki i jego upodobaniu do wyjaśniania w wierszach aktualnych wydarzeń politycznych, kulturalnych lub sportowych. Zaletą tej postaci komunikacji pomiędzy autorem a periodykiem jest z jednej strony szybkość reakcji, z drugiej strony silny wyraz autentyczności, który stylizowany w ten sposób tekst niesie z sobą. Ryzyko jest oczywiste – prymitywność formalna oraz często występująca banalność znaczeniowa. *Verše v roce* są *de facto* remediacją gatunku dziennika poetyckiego, kolejnego z tzw. gatunków autentycznych, które w kontakcie z nowym medium ulegają przeobrażeniom.

Odmienny zamiar co do formy wiadomości SMS zaprezentował poeta Miroslav Hule w zbiorze *99 milostných SMS*⁶². Już nie artystyczny zamysł czy starania o aktualność i autentyczność, ale w zasadzie strategia marketingowa towarzyszyła autorowi przy kompozycji zbioru, który może i powinien funkcjonować jako zasób tekstów do wykorzystania przez kochanków w ich korespondencji miłosnej⁶³. W tym przypadku, za pośrednictwem nowej technologii komunikacyjnej w gruncie rzeczy powracamy głęboko do XIX wieku, kiedy to wydawano zbiory wierszy do pamiętników i podobne pomoce⁶⁴, ewentualnie wkraczamy w obszar kultury popularnej, która dzięki możliwościom nowych mediów uzyskuje nowe formy.

60. Vodička, *Tradicional...*, s. 31.

61. Tomáš Kafka, *Verše v roce*, Petrov, Brno 2005.

62. Miroslav Hule, *99 milostných SMS*, Carpio, Třeboň 2004.

63. Podobnie rozumiała swój zbiór *Od sebe k sobě* z roku 2004 Markéta Bartíková.

64. Wymieńmy tu na przykład zbiór *Amor jako tajemník lásky a český galanthomme* [*Amor jako sekretarz miłości i czeski dżentelmen*], który w 1887 roku wydał Otakar Sádovský z podtytułem *Najpełniejszy zbiór listów miłosnych na wszelkie przypadki, ze wskazówkami, jak zachowywać się w towarzystwie, jak również z uzupełnieniem zawierającym wiersze miłosne, akrostychy, wiersze do pamiętników, gry towarzyskie, mowę kwiatów itp.* Podobne nastawienie było też w przypadku publikacji *Pamiętnik. Zbiór wpisów do pamiętników z roku 1889*, którą przygotował Josef Kalenský.

Jedną z nich są na przykład serwery z tekstami wiadomości sms, podzielone według kategorii tematycznych i przygotowane do wykorzystania przez dowolną osobę (włącznie z kategorią „wierszyki”), np. <http://www.pranismskou.cz>.

Jednak Miroslav Hule wychodzi w stronę czytelnika jeszcze w inny sposób – w postscriptum do zbioru zachęca, żeby na podany numer telefonu wysyłać swoje własne, miłosne wiadomości sms, z których później zostanie opracowany i opublikowany zbiór *Naród sobie 100 miłosnych SMSów*. Hule, wraz z tą jednoznacznie marketingową inicjatywą, włączył do dyskursu literackiego element interaktywny, właściwy dla dyskursu mediów cyfrowych. W tym przypadku celem interakcji pomiędzy starym i nowym medium jest zainteresowanie czytelnika, zaktywizowanie go, zaproponowanie mu „usługi literackiej”, która byłaby konkurencyjna w rywalizacji medialnej. Nowe medium figuruje tu jako ewidentne narzędzie, nie jest przedmiotem refleksji krytycznej ani koncepcji artystycznej.

Web 2.0

Nowy rozdział w rozwoju stosunków pomiędzy literaturą czeską a Internetem wniósł fenomen nazywany dzisiaj już nie tylko przez publicystów, ale również przez teoretyków nowych mediów Web 2.0. Chodzi o zaawansowaną fazę rozwoju sieci Web, kiedy w tworzeniu treści światowej sieci nie uczestniczą już wyłącznie ci, którzy są do tego predysponowani z racji swoich umiejętności technicznych i wiedzy (programiści), ale każdy użytkownik Internetu⁶⁵. Web 2.0 zdemokratyzował funkcję autora w sposób radykalny, co oczywiście znalazło odzwierciedlenie w formach, które literatura przybrała w Internecie.

Dla całkowicie zdemokratyzowanej funkcji autora przestrzeń otworzyła się w pełni dopiero po 2000 roku (zwiastunem tego procesu był pierwszy serwer literacki *Písmák*, który został uruchomiony już w 1997 roku). Dla porównania: chcąc wziąć udział w projekcie *HyperHomer*, żeby umieścić nowe strony w strukturze hipertekstowej, należało dotrzymać następujących zasad:

- a) strona musi zostać napisana standardowym językiem HTML,
- b) nie może używać ramek ani Javy,
- c) musi się ją czytać bez problemów w standardowych przeglądarkach, tj. Netscape Communicator i Microsoft Internet Explorer,
- d) musi wykorzystywać kodowanie języka czeskiego Windows CE,
- e) musi zawierać grafikę i animacje rozsądnej wielkości i tylko w formacie .gif i .jpg.

65. Por. Roberto Simanowski, *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2008.

Początkowo liczone się z tym, że uczestnik kolektywnego dzieła dostarczy gotową część hipertekstu e-mailem, a administrator tylko umieści ją na właściwym miejscu.

Takie rozwiązanie dla Web 2.0 jest nie do pomyślenia, ponieważ stara się on jak najbardziej wychodzić naprzeciw oczekiwaniom użytkowników, którzy często nawet nie zdają sobie sprawy, że pod ładną warstwą webdesignu ukrywa się skomplikowana sieć kodów maszynowych, które zapewniają standardy użytkowania.

Fora literackie

W czeskim środowisku często używaną usługą Web 2.0 stały się tzw. serwery literackie. Bardziej trafnym określeniem byłoby „fora literackie” (zresztą tak nazywają się na przykład w niemieckim internecie). Fora literackie są aplikacjami internetowymi, które umożliwiają każdemu, bez znaczących ograniczeń, publikować swoje próby literackie. Służą więc głównie do zaprezentowania amatorskiej twórczości literackiej. Ci, którzy przyczyniają się do ich tworzenia są zwykle ograniczeni wyłącznie poprzez ilość wpisów, które mogą ze swojego adresu IP w ciągu jednego dnia przesłać na forum. Nie istnieje żadna organizacja redakcyjna i ocena tekstów, ta ostatnia jest zastąpiona głosem forum, którego uczestnicy mogą oceniać poszczególne posty i komentować je. Jeżeli na te platformy publikacji i komunikacji spojrzemy pod kątem panującej tam jakości literackiej, niewątpliwie wydają nam się marginalne. Jednak są co najmniej dwa czynniki, które nie pozwalają na ich zignorowanie. W ciągu kilku lat fora literackie stały się podstawowym środowiskiem, skąd najmłodsze pokolenie literackie wkracza do komunikacji literackiej. Faktem jest, że coraz trudniej dzisiaj wśród autorów książkowych debiutów poetyckich znaleźć takich, którzy nie zaczęli publikować właśnie na forach literackich⁶⁶. Drugim, nie mniej ważnym czynnikiem jest to, że wspomniane debiuty książkowe autorów, którzy mają doświadczenie z serwerami literackimi, wielokrotnie nie są artystycznie słabsze niż debiuty

66. Po uruchomieniu czeskiej wersji portalu społecznościowego Facebook w 2008 roku znaczenie serwerów literackich dla komunikacji literackiej w Internecie uległo relatywizacji – już nie są odbierane jako jedyny i typowy przykład wykorzystania demokratycznej przestrzeni publikowania, są raczej jedną z wielu form komunikacji, których młodzi twórcy literaccy używają dziś w Internecie (nierzadko są aktywni równolegle na serwerach literackich, Facebooku, piszą własny blog, publikują w czasopismach internetowych lub je redagują itp.). Konkurencja Facebooka dokładniej wyznaczyła pozycję serwerów literackich – obecnie są one miejscem, gdzie próbę literacką poddaje się dyskusji całej potencjalnej opinii publicznej; w odróżnieniu od Facebooka, który pod względem odbiorców jest wybiórczy, ponieważ teksty udostępniane za jego pośrednictwem są prezentowane w dokładnie ograniczonym kręgu „przyjaciół”.

osób nie włączających się w życie forów literackich. Wśród debiutantów przychodzących z forów są posiadacze prestiżowych nagród literackich, których książki w sposób naturalny funkcjonują w obiegu literatury drukowanej i są doceniane przez szanowanych recenzentów (np. Jonáš Hájek czy Jan Těsnohlídek jr). Sami autorzy po debiucie książkowym ograniczają kontakt z forum literackim, ale nie przerywają go zupełnie. Jeżeli chodzi o poetykę nie można wyróżnić jednorodnego kierunku czy poglądu, twórczość wspomnianej grupy debiutantów jest skrajnie heterogeniczna. Nie bez znaczenia jest, że fora literackie są legitymizowane poprzez okolicznościowe wejścia autorów starszych, którzy już ustanowili swoją pozycję w literaturze drukowanej i testują nowe, niewypróbowane jeszcze środowisko.

Do najstarszych i najbardziej używanych serwerów literackich należą *Písmák*, który działa od 1997 roku oraz serwer *Totem* wprowadzony do literackiej przestrzeni w roku 1999. W kolejnych latach pojawił się jeszcze szereg innych serwerów, np. *LiTerra*, *Liter.cz*, *Blue World*, *Epika*, a niektóre z nich są zdefiniowane gatunkowo. Serwery literackie są kombinacją forów dyskusyjnych i warsztatów literackich. Ich uczestnik przesyła swój tekst na serwer, żeby otrzymać natychmiastową reakcję. Kluczową rolę odgrywa tu wymiana komunikacyjna i dzielenie się zamiłowaniem do twórczości literackiej, które utrzymuje spójność społeczności powstających wokół serwerów literackich. Komunikacja na serwerze literackim ma więc charakter społecznościowy, nie funkcjonuje już według linearnego modelu: autor – dzieło – czytelnik, ale zgodnie ze zmiennym modelem: ten, kto jest czytelnikiem, może być następnie w ramach modelu społecznościowego autorem lub krytykiem, komunikacja jest wielokierunkowa, a role uczestników są ruchome. W procesie komunikacji profesjonalizm nie gra już roli i funkcję redaktora może uzyskać ktokolwiek, kto jest regularnym i aktywnym gościem serwera. Przed wszystkim zmienia się postać autora: to od twórców całkowicie zależy, czy tekst będzie upubliczniony, funkcja autora radykalnie się demokratyzuje, autorytet i system oceny, który filtrowałby teksty przed ich wprowadzeniem do komunikacji literackiej zostaje wycofany⁶⁷. Twórca tekstu w większości przypadków jest anonimowy, bądź posiada pseudonim (używa tzw. nicku) – to pokazuje niestały charakter tej formy komunikacji literackiej. Wkraczają do niej autorzy, którzy często nie wierzą w jakość literacką swoich tekstów, wstępują do przestrzeni publicznej, żeby sprawdzić tę jakość, aby dostać komunikat zwrotny. W tym przypadku komunikacja literacka ma charakter właściwie dydaktyczny – autor

67. W związku z tym zjawiskiem Umberto Eco w swoim wykładzie *Od Internetu do Gutenberga* zauważył, że w środowisku internetowym zanika klasyczne pojęcie autorstwa i „poprzez technologię komputerową wkraczamy w erę nowego drugiego obiegu” (Umberto Eco, *Od internetu ke Guttenbergovi*, w: *Mysl a smysl*, Moravia Press, Břeclav 2000, s. 120–121.

publikuje, żeby uzyskać ocenę i wejść w dyskusję. Znaczące jest jednak, że autorytetem czy arbitrem nie jest redaktor lub recenzent, ale cała społeczność użytkowników danego serwisu. To, co niemiecki teoretyk nowych mediów Roberto Simanowski napisał o projektach powstałych na zasadzie pisania zbiorowego (*Mitschreibeprojekte*), dotyczy również serwerów literackich: jakość tekstów w sensie filologicznym jest o wiele niższa niż ich jakość socjologiczna, projekty wspólnego pisania, a także serwery literackie, mają swoją estetykę społeczną – ich wartość spoczywa w więziach społecznych, które nawiązują, nie w wartościach estetycznych zawartych w tekstach, czyli w estetyce literackiej⁶⁸.

Dlatego serwery literackie lub fora nie odbierają nowego medium jako bodźca artystycznego, ale jako okazję do swobodnej dystrybucji tekstów. Zupełnie wymykają się refleksji krytycznoliterackiej w tradycyjnym tego słowa znaczeniu i działalność artystyczną otwarcie prezentują jako „masowe” zajęcie spędzania czasu wolnego. Realizują marzenie awangardy o tym, że w twórczości literackiej będzie mógł uczestniczyć każdy, ale nie naśladują już awangardy w jej poszukiwaniach artystycznych, oryginalności i krytyczności. Ogólnie rzecz biorąc, są raczej afirmacją wyobrażeń ludowych o literaturze i przedstawiają przenikanie się kultury literackiej i wernakularnej – jak kulturę tworzoną przez amatorów nazywa Henry Jenkins⁶⁹.

Blogi literackie

Również blogi literackie są owocem radykalnej demokratyzacji funkcji autora, którą przyniósł ze sobą Web 2.0. Pierwotnie blog jest formą pamiętnikową umożliwiającą publikowanie tekstów w porządku chronologicznym⁷⁰. Jego literackie zastosowanie nieodzownie niesie więc ze sobą pewien przejaw autentyczności, który jest związany z formą dziennikową. Pod względem treści nie musi jednak

68. Roberto Simanowski, *Tod des Autors? Tod des Lesers!*, w: *p0esIs. Ästhetik digitaler Poesie / The Aesthetics of Digital Poetry*, red. Friedrich W. Block, Christiane Heibach, Karin Wenz, Hatje Cantz, Berlin 2004, s. 79–91.

69. Jenkins uważa, że nowe narzędzia cyfrowe i nowe sieci dystrybucyjne sprawiły, że zwykły człowiek ma większe szanse uczestniczyć w swojej kulturze: „Gdy tylko grupy subkultur i fanów raz spróbowały tej siły, już nigdy nie staną się na powrót posłuszne i niewidzialne” (por. Henri Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006, s. 162).

70. Anna M. Szczepan-Wojnarska w studium *Blogi jako forma literacka* określa blog jako gatunek wielomedialny, który łączy cechy charakterystyczne strony internetowej i listu czy dziennika, (por. Anna M. Szczepan-Wojnarska, *Blogi jako forma literacka*, „Pamiętnik literacki” XCVII, nr 4, 2006, s. 191–201.) Na zasadniczą różnicę pomiędzy blogiem a dziennikiem zwraca uwagę Jill Walker Rettberg: „Blogi są gatunkiem społecznym. Blogerzy nie piszą tylko po to, żeby „wpisać się do pamiętnika”, piszą dla świata, z wyraźnym oczekiwaniem, że będą mieli czytelników” (por. Jill Walker Rettberg, *Blogging. Digital media and society series*, Polity Press, Cambridge 2008, s. 57.)

chodzić wyłącznie o teksty dokumentujące prywatne życie autora. Blog w komunikacji literackiej jest wykorzystywany do publikowania tekstów literackich na bieżąco, co, szczególnie w prozie, daje możliwość serialowego rozwoju narracji. Blog oferuje również nowe okazje do komunikowania się autora i czytelnika lub wzajemnego komunikowania się czytelników – służą do tego małe fora dyskusyjne umieszczane pod każdym wpisem.

W porównaniu z forum literackim blog jest formą komunikacji o wiele bardziej zindywidualizowaną, w komunikacji literackiej może więc pełnić odmienne funkcje niż tylko rola wolnodostępnej platformy poświęconej publikacjom (choć to także należy do podstawowych właściwości blogów). Dzięki zindywidualizowanej formie stanowi okazję zarówno dla początkujących autorów, jak również dla pisarzy o ugruntowanej już pozycji, którzy wykorzystują blog do rozpowszechniania swojej twórczości.

W ten sposób wykorzystał blog m.in. Michał Viewegh, kiedy na stronie internetowej dziennika *Mladá fronta Dnes* zrealizował projekt tzw. powieści blogowej. Projekt działał od sierpnia do grudnia 2009 roku i opierał się na zasadzie pisania zbiorowego. Znany pisarz stworzył rozdział wstępny powieści, nakreślił charaktery postaci i wezwał czytelników, żeby aktywnie włączyli się w tworzenie ciągu dalszego, żeby pisali kolejne rozdziały. Opublikowano wszystkie warianty kontynuacji powieści, przesłane przez czytelników na blog. Powstało w sumie dziesięć rozdziałów. Z każdego rozdziału Viewegh wybrał najlepszy według niego wariant, który został uhonorowany kwotą 10 000 koron od sponsora i opublikowany razem z pierwszym rozdziałem napisanym przez samego Viewegha. W ten sposób Viewegh połączył blog z regułami kursu twórczego pisania, ale przede wszystkim skupił znaczną uwagę opinii publicznej i mediów na własnej osobie. Dla komercyjnego autora blog okazał się sprzyjającą okolicznością do wykonania jeszcze większego kroku w stronę czytelników niż oferuje to medium drukowane, w którym może schlebiać tematem czy prostą narracją. Blog umożliwił mu umieszczenie swojego tekstu pomiędzy tekstami czytelników, wywołanie złudzenia, że dystans pomiędzy autorem a czytelnikiem zaniknął oraz stworzenie pozorowanej intymności (zob. jego obietnice prywatnych maili do uczestników konkursu). Jest to zatem jasny przykład marketingowego wykorzystania blogu, choć poniekąd nietypowy (zasada autorstwa zbiorowego nie jest główną cechą blogów).

Martin Fendrych na swoim blogu na stronie magazynu społecznego *Týden* zachował natomiast zasadę chronologii i wykorzystał ją do serialowego rozwoju powieści. Powieść tę wydał następnie drukiem pod tytułem *Slib, že mě zabiješ*⁷¹ z podtytułem *blogopowieść*. Fendrych również w drukowanej formie powieści

71. Martin Fendrych, *Slib, že mě zabiješ*, Argo, Praha 2009

zachował wszystkie obowiązki wynikające z formy blogu włącznie z datowaniem poszczególnych rozdziałów i wpisów z dyskusji umieszczonych pod nimi. W ten pozornie prosty sposób uwidocznili właściwości blogu literackiego, które w środowisku sieci web działają naturalnie. Przeniesione do medium drukowanego odsłaniają swoje znaczenia i niejednoznaczność.

Fendrychowi udało się rozegrać semantyczną grę, która wywołuje napięcie pomiędzy naturalnym charakterem fikcji narracji powieściowej a światem realnym, w którym istnieje jego blog. Postacie z powieści Fendrycha są równocześnie czytelnikami jego blogu i od czasu do czasu, w ramach swoich wypowiedzi, wyrażają się na temat jego rozwoju, wypowiadają swoje stanowiska i czerpią informacje z blogu, które następnie wykorzystują w ramach swoich działań (słownych i innych). Kolejną płaszczyzną relatywizacji podmiotowości i fikcyjności powieści przedstawiają dyskusje pod poszczególnymi rozdziałami. Czytelnicy wyrażają w nich swoje oceny i swoje oczekiwania co do dalszego rozwoju akcji. Podmiot autorski jest ich czytelnikiem i sporadycznie, używając nicka „Prywatny detektyw” (*Soukromý očko*), bierze w nich udział. Praktycznie natychmiastowa informacja zwrotna umożliwia autorowi bardzo szybką reakcję na propozycje czytelników: na przykład czytelnicy zupełnie otwarcie zwracają uwagę na to, że narracja jest zbyt przewidywalna i w następnych rozdziałach autor ma możliwość zapobiec tej niekorzystnej tendencji.

Na podstawie reakcji czytelników można również dostrzec, że narracja powieściowa publikowana w serialowej formie blogu powoduje, że czytelnicy łatwo podlegają czytaniu dosłownemu. Wielka część wpisów w dyskusji wyraża podziw wobec tego, co narrator przeżył i jak sobie z tym poradził. Wystarczy, że Fendrych tylko nieznacznie pomaga tej naturalnej skłonności czytelników, sporadycznie potwierdzając, że opowiadane wydarzenia rzeczywiście miały miejsce. Tymczasem autentyczność w środowisku medium cyfrowego jest jeszcze bardziej relatywna niż w przypadku mediów drukowanych – nie tylko narracja powieściowa, ale nawet posty w dyskusji pod rozdziałami nie muszą mieć realnych podstaw, powstanie podmiotu fikcyjnego jest w środowisku cyfrowym bardzo łatwym i częstym zjawiskiem.

Fendrych celowo połączył marketingowe wykorzystanie nowego medium z refleksją artystyczną na jego temat – stworzył remediację gatunku powieściowego, która wzbogaca zarówno nowy gatunek blogu, jak również „stary” gatunek powieści, a przede wszystkim zachęca pośrednio do krytycznej refleksji nad tożsamością w komunikacji zapośredniczonej cyfrowo.

Zakończenie

Blogopowieść Fendrycha wyraźnie pokazuje wszystkie trzy podstawowe sposoby interakcji literatury i nowego medium w kontekście postmodernizmu:

- a) wykorzystanie dystrybucyjne: nowe medium jest wykorzystywane jako wolna przestrzeń dla dystrybucji tekstów;
- b) wykorzystanie marketingowe: wykorzystanie potencjału medium do zaprezentowania autora, którego twórczość w żaden inny sposób nie jest związana z nowym medium, wykorzystanie nowych sposobów na zwrócenie się do czytelnika, czy też schlebianie mu;
- c) wykorzystanie artystyczne: nowe medium nie jest używane w podstawowym znaczeniu, badana jest raczej jego estetyka i semantyka języka w środowisku cyfrowym, podstawową zasadą jest podawanie w wątpliwość i krytyka pozornie oczywistych reguł funkcjonowania nowego medium

W idealnych przypadkach dochodzi do połączenia funkcji tych trzech sposobów wykorzystania nowego medium, z których żaden *a priori* nie jest mniej ważny. Zdumiewająca jest ilość przypadków, w których brakuje starań o wykorzystanie nowego medium w sposób artystyczny. Tu tkwi podstawowa rozbieżność pomiędzy refleksją nad nowym medium w kontekście historycznej awangardy i w kontekście postmodernistycznym.

Dla awangardy nie było pytaniem, w jaki sposób *wykorzystać* nowe medium, ale jak dotrzymać mu kroku i jak budować go z korzyścią dla projektu nowej sztuki. W czeskim środowisku prawie nikt nie postawił pytania, co moglibyśmy stworzyć z Internetu za pośrednictwem literatury. Technologiczne i niedługo potem komercyjne struktury Internetu zyskały pozycję hegemonia wcześniej niż ktokolwiek odważył się wyjść z alternatywnym poglądem na jego wykorzystanie. Pisarze dopuścili do tego, że podyktowano im sposoby, w jaki mogą wykorzystywać Internet. Przeciwnie np. artyści plastycy⁷², dla których Internet oznaczał przede wszystkim zasadniczy problem, wzbudził nieufność i potrzebę krytycznego badania⁷³.

Nowe media spowodowały przyspieszenie postmodernistycznego, skrajnego pluralizmu. To z niego zrodziły się nowe media, a równocześnie to one go współtworzyły. Do literatury czeskiej nowe media wniosły jeszcze większy pluralizm

72. Por. Jiří Zemánek, *Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech*, w: *Dějiny českého výtvarného umění VI/2. 1958–2000*, red. R. Švácha, M. Platovská, Academia, Praha 2007, s. 903–927

73. Poezja eksperymentalna, która mogłaby znaleźć najbardziej skuteczne narzędzia do refleksji artystycznej i krytyki nowej przestrzeni medialnej, w latach dziewięćdziesiątych również przesunęła się w obszar sztuk plastycznych i z literaturą utrzymywała wyłącznie sporadyczne kontakty.

niż osiągnęła to literatura lat dziewięćdziesiątych swoim immanentnym rozwojem. Po wprowadzeniu Internetu już nie chodzi o wewnętrzny pluralizm poetyk itp., ale o sprowadzenie literatury na niższy poziom dyskursu publicznego, pomiędzy wiele innych, równorzędnych komunikatów. Literatura zaczęła być prezentowana przez nowe medium jako zajęcie w wolnym czasie, które bez ograniczenia może publicznie wykonywać każdy, a z którego czasem powstanie dzieło artystyczne (co jest bez znaczenia dla tożsamości literatury jako fenomenu). Nie chodzi o prostą barbaryzację, ale o zaprezentowanie ukrytego wcześniej istnienia literatury niejawniej (wydawanej nielegalnie / pisanej do szuflady). Ta była do czasu wprowadzenia Internetu semiotycznie martwa, medium cyfrowe uczyniło z niej aktywnego uczestnika procesu semiozy literackiej.

Byliśmy świadkami szeregu różnych przypadków wykorzystania w literaturze medium cyfrowego, które w procesie remediacji wywołują transformacje niektórych gatunków. W przypadku Stradickiego, Dynki i Bańkowej można było dostrzec, jakie nowe formy przyjmuje eksperyment literacki (poetycki i prozatorski), w przypadku Viewegha i Fendrycha śledziliśmy remediację gatunku powieści w odcinkach, na przykładzie forów literackich można było zaobserwować co jest przyczyną remediacji czasopisma literackiego, w przypadku Mirosława Hulego można było odnotować, w jaki sposób proces remediacji wpisuje się w formę i koncepcję książki drukowanej itd. Jednak, czy oprócz wspólnych przyczyn istnieją również jakieś wspólne efekty?

Uważamy, że każdy z tych różnorodnych przejawów remediacji na swój sposób świadczy o jednym, ogólnym efekcie procesu remediacji – o zaniku wyimaginowanej granicy literatury jako prestiżowego, publicznego dyskursu, do tworzenia którego mają dostęp jedynie ci, którzy dysponują wykształceniem, talentem, umiejętnościami komunikowania się z redakcjami czasopism i wydawnictwami (lub bezpośrednio znajomościami) i najlepiej, gdy funkcjonują w głównych ośrodkach kulturalnych. W efekcie remediacji został rozpoczęty proces – jak określa go Henry Jenkins – wernakularyzacji czy też nowego uludyczenia kultury literatury, który to proces ma swoją kulturowo uwarunkowaną, czasem także artystyczną motywację, lecz jego przejawy mogą być jednak również udawane lub wyolbrzymiane, nierzadko, ze względów marketingowych.

[przełożyła Małgorzata Kalita]

ER(R)GO

omówienia | komentarze | polemiki

Początki referowania monologu wewnętrznego w czeskiej literaturze narracyjnej

W artykule¹ będę się zajmować problematyką monologu wewnętrznego w czeskiej literaturze narracyjnej. Fundamentalne znaczenie w tym zakresie mają prace Lubomíra Doležela², który badał monolog wewnętrzny w kontekście teorii typów wypowiedzi, co m.in. oznacza, że dał pierwszeństwo spojrzeniu systemowemu przed spojrzeniem rozwojowym. Monologi wewnętrzne Doležel uznał za jedno z następstw współczesnej prozy³, jednak ową „współczesność” rozumiał raczej ahistorycznie, tj. wyłącznie na potrzeby swojego modelu strukturalnego. W studiach Doležela „współczesność” pojawia się w kontekście takich autorów, jak Karel Čapek, Ivan Olbracht czy Marie Pujmanová, i to w przeciwieństwie do autorów „klasycznych” tekstów narracyjnych, do których Doležel zalicza Boženę Němcovą⁴ czy Karla V. Raisa⁵.

W niniejszym artykule staram się więc szczegółowo zbadać pochodzenie czeskiego monologu wewnętrznego. Interesować mnie będzie okres jego powstania; zamierzam skoncentrować uwagę na okresie pomiędzy Němcovą i Čapkem oraz dokładniej usytuować początki techniki narracyjnej, którą uważa się za środek współczesnej (czy bardziej współczesnej) narracji. Będę się koncentrować przeważnie na narracji trzecio-osobowej, ponieważ chodzi o dominującą strategię narracyjną w obserwowanym okresie (druga połowa XIX wieku).

1. Artykuł ukazał się jako rozdział monografii zespołowej *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy* (Praha: ÚČL AV ČR, 2012), s. 85–104. Rozszerzona wersja studium zawarta jest w książce J. Kotena *Jak se fikce dělá slovy*, Host, Brno 2013, s. 117–140.

2. Por. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960; *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993 [1973]; *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003 [1998]; *Studie z české literatury a poetiky*, Torst, Praha 2008, a także rozdziały 1–6 w: *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Orbis, Praha 1962.

3. Lubomír Doležel, *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, s. 47.

4. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, s. 29; zob. również jego *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 13–20.

5. Lubomír Doležel. *Narativní způsoby v české literatuře*, 86–99.

1. Sposoby przytaczania fikcyjnej myśli: podstawowe zestawienie

Mimo że monolog wewnętrzny jest kategorią, którą należy badać w ramach studium wyrażania fikcyjnych myśli⁶, i której współczesna teoria narracji poświęca sporo uwagi⁷, punktem wyjścia dla nas będzie „klasyczne” podejście oparte na rozróżnieniu typów przytaczania⁸. Dlatego też będziemy nadal bazować przede wszystkim na obecnym u Doležela ujęciu zaprezentowanym w książkach *O stylu moderní české prózy* (1960), *Knížka o jazyce a stylu* (1962) i *Narativní způsoby v české literatuře* (1993, ang. 1973), posiadającym już swoją tradycję w czeskim środowisku badawczym. Uwagi Doležela będziemy jednak na bieżąco uzupełniać niektórymi ważnymi spostrzeżeniami i wariantami terminologicznymi innych teoretyków.

Kluczową binarną opozycją, z którą Doležel pracuje i o której już wspomnieliśmy, jest przeciwieństwo „klasycznego” i „współczesnego” tekstu narracyjnego. Oba bieguny należy rozumieć jako idealne konstrukty. W klasycznym tekście narracyjnym obowiązuje podstawowe rozróżnienie wypowiedzi narracyjnych: wypowiedź narracyjną można opisać jako jedność pasm wypowiedzi narratora i postaci („showing” i „telling”). Wszystkie wypowiedzi postaci mogą zatem zostać podane (1) bezpośrednio w paśmie postaci (pasma narratora jest przerwane, wypowiedź postaci jest graficznie wyróżniona i bezpośrednio „odcytowana” w mowie niezależnej), albo (2) mogą być kontrolowane w paśmie przez narratora, tj. przytoczone w jego paśmie (np. za pośrednictwem mowy zależnej). Dotyczy to nie tylko wypowiedzi wypowiedzianej na głos, ale także wypowiedzi wewnętrznej, jak możemy się przekonać w poniższych fragmentach⁹:

[1] „Cała nieboszczka!” mōvil do siebie, tonāc v radosnym patrzeniu; „to sā jej oczy, to jest jej nos, jej brōdka! Czy masz, trzecia Franciszko, rōwnieŹ jej serce?”¹⁰

6. Tj. wyrażania świata wewnętrznego (= „psychiki”) fikcyjnych postaci.

7. Por. Alan Palmer, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln –London 2004; także: David Herman, *The Emergence of Mind*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011.

8. Por. także Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton 1978.

9. Oba cytowane poniżej fragmenty pochodzą z powieści Šmilovskiego *Setník Dřevnický*, (pierwsze wydanie – 1872). Zob. Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, Československý spisovatel, Praha 1983.

10. „»Celā neboŹka!« mluvil k sobě, tona v radostném dívání; »to jsou její oči, tohle její nos, její bradička! Máš-li pak, třetí Františko, také její srdce?«” Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, s. 122. Przekład – Izabela Mroczek.

[2] Setnik, w każdej innej sytuacji miłujący prawdę i sprawiedliwy, domyślał się, że lekarz głęboko go dotknął, ba, uważał prawdziwy i wymuszony przez obowiązek wyrok ten za wyraźną ujmę i uniósł się tak, już już miał wyzwąć lekarza. Szczęśliwie dla lekarza, że na czas się setnik rozmyślił mając powód jednak dla dobrodusznego lekarza niezbyt pochlebny; pojawiła się bowiem setnikowi w głowie myśl, że jego szabli wspanialej nie przystoi mierzyć się z szablą „sprzedawcy maści”¹¹.

Fragment [1] odpowiada tzw. „opowiadaniu o mówieniu”¹², „cytowanemu monologowi”¹³ czy „bezpośredniemu myśleniu”¹⁴. Wypowiedź narratora zostaje wstrzymana i w graficznie wydzielonym¹⁵ paśmie postać „przemawia” w mowie niezależnej. W starszej epice ten typ relacjonowania świadomości odbywa się w głośnej *autowypowiedzi* postaci, później narratorzy w zdaniach wprowadzających podkreślają, że postaci przemawiają w myśli lub (jak w przywołanym fragmencie) same do siebie. Zaletą tej strategii jest dosłowność, wypowiedź odnotowywana jest w dokładnym jej brzmieniu jako wydarzenie werbalne, które zdarzyło się w fikcyjnym świecie. Wadą tej techniki jest natomiast jej bezpośredniość powiązanie z postacią wypowiadającą, tj. fakt, że umożliwia relacjonowanie wyłącznie stanów werbalnych.

Fragment [2] pośredniczy w prezentacji myśli postaci w paśmie narratora. Ten typ wypowiedzi fikcyjnej myśli bywa opisywany jako „mowa relacjonowana”¹⁶, „psycho-narracja”¹⁷ lub „zapis myśli”¹⁸. Największą zaletą tej techniki jest to, że „wszechwiedzący” narrator usytuowany poza wydarzeniem posiada pełną kontrolę nad myślami postaci, tj. może wstępować do obu „sfer” fikcyjnej myśli: zarówno do świadomości, jak i do nieświadomości¹⁹. Technikom pośred-

11. „Setnik, w každém jiném způsobu pravdymilovný a spravedlivý, domýšlel se, že lékař nešetrně se ho dotknul, ba považoval pravdivý a ovšem jen povinností vynucený výrok ten za zřejmou urážku a dohrál se tak, že již již zamýšlel lékaře vyzvati. Štěstí pro lékaře, že se včas ještě setnik rozmyslil z důvodu ovšem pro dobrosrdečného lékaře nepřilíš lichotivého; napadlo totiž setníka, že by bylo jeho šavle nedůstojno měřiti se se šavlí »mastičkáře«. Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, s. 119. Przekład – Izabela Mroczek.

12. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. Lawrence Asher, Cornell University Press, Ithaca – New York 1983 [1972]; część po czesku – „Česká literatura” 51, č. 3, s. 302–327 oraz č. 4, s. 470–495; także: Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, przeł. Lawrence Asher, Cornell University Press, Ithaca – New York 1990 [1983, 1988], s. 172–173.

13. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 13.

14. Alan Palmer, *Fictional Minds*, s. 54.

15. Nieoznaczona mowa niezależna jest niespotykana w literaturze tego okresu, lub pojawia się rzadko.

16. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 171.

17. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 11–12.

18. Alan Palmer, *Fictional Minds*, s. 54, 75–85.

19. Por. fragment ilustrujący relacjonowanie nieświadomych (ewentualnie niezwerbalizowanych) stanów: „Setnik nawet nie wiedział, jak znalazł się w swoim pokoju [...] Jego myślenie

niczącym w prezentacji myśli postaci zakazany jest wstęp do nieświadomości (postać nie może opowiedzieć tego, czego nie wie). Dlatego nie można utożsamiać opowiedzenia myśli w paśmie narratora z ekspresją monologu wewnętrznego czy z mową niezależną. Jak widać w przywołanym fragmencie, narrator nie tylko odnotowuje wypowiedź wewnętrzną (poprzez mowę zależną opowiada, że „byłoby niedostojne mierzyć się z szablą sprzedawcy maści” [*bylo by nedústojno měřiti se se šavlí mastičkáře*]), ale we własnej wypowiedzi podsumowuje kompleksowy stan psychiczny bohatera, który się „rozsierdził”.

Pierwszy fragment stanowi najstarszą formę monologu wewnętrznego, który będziemy określać terminem *monologu wewnętrznego w mowie niezależnej*. Ten typ monologu wewnętrznego całkiem wyraźnie rozwinął się z głośnej *autowypowiedzi* postaci, od której różni się tylko tym, że w komentarzu odnarratorskim mowa deklarowana jest jako wewnętrzna. W przypadku drugiego fragmentu, gdzie narrator wypowiada fikcyjną myśl, będziemy używać wprowadzonego przez Cohn terminu *psycho-narracja*, ponieważ w moim przekonaniu odpowiednio odzwierciedla on zdolność narratora do pełnej kontroli psychiką postaci.

Jak jednak podkreśla Doležel, współczesna narracja zaciera ostrą granicę pomiędzy wypowiedzią narratora i wypowiedzią postaci. Według Doležela narracja się *subiektywizuje*²⁰, „jest podawana jako przeżycie danej postaci, przejawia się w niej uczestnictwo, stanowisko, sposób myślenia, ba, nawet sposób wyrażania danej postaci”²¹. W subiektywizowanej narracji „jak gdyby jednocześnie rozbrzmiewał »głos« narratora i »głos« danej postaci”²². Środkiem subiektywizacji staje się najczęściej mowa pozornie niezależna, która formalnie należy do pasma wypowiedzi narratora (nie jest oznakowana, używa się osoby trzeciej), jednak z punktu widzenia semantyki wyraża pasmo postaci (rozpoznajemy w niej wypowiedzi postaci).

Subiektywizowana wypowiedź daje więc trzecią możliwość, jak wyrażać fikcyjną myśl. Na potrzeby wyrażenia fikcyjnej myśli możemy ten sposób

było podobne do wiosennej powodzi, która nie zna granic w swojej dzikości”. (Przekład Izabela Mroczek). Fragment oryginalny brzmi następująco: „Setník ani nevěděl, jak se dostal do svého pokoje [...] Myšlení jeho podobalo se jarní povodni, jež nezná mezi ve své divokosti”. Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, s. 215. Zobacz też: Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 48–52.

20. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960, s. 151–159; tegoż, *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993 [1973], s. 36–44; również: *Studie z české literatury a poetiky*, Torst, Praha 2008, a także rozdziały 1–6 w: *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Orbis, Praha 1962, s. 26–31. .

21. Lubomír Doležel, *Knižka o jazyce...*, s. 26.

22. Lubomír Doležel, *Knižka o jazyce...*, s. 26. Jako twórców teorii mowy wielogłosowej zwykle wskazuje się Michaiła Bachtina i Walentina Wołoszinowa. W środowisku anglosaskim klasyczną pracę o „teorii dwugłosu” stanowi książka Roya Pascala *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Function in the Nineteenth Century European Novel*.

narracji scharakteryzować jako technikę przejściową między psycho-narracją i monologiem wewnętrznym. Popatrzmy na kolejny przykład:

[3] Teraz mu ją odwieźli, ją, która jedyną była jego radością w cierpkich dniach starości, której jedyny wdzięczny obraz duszę jego napełniał młodzieńczym szczęściem. Oni zepsują jego szczęście, on jest słabą jej ochroną, kruchą tarczą, wątpliwym obrońcą. A kto tego winien! Nikt inny jak Sroka, ten strachajło, ten tchórz, który dla rozkoszy pozwala deptać szczęście swego dziecka²³.

Subiektywizowane wypowiedzianie fikcyjnej myśli będziemy nazywać – za Dorrit Cohn, która poświęciła sposobom wypowiedziania fikcyjnych myśli książkę *Transparent Minds* (1978) – *referowanym monologiem*²⁴, lecz rzecz jasna ponownie spotkamy się także z innymi wariantami terminologicznymi, takimi jak „mowa transponowana”²⁵ lub „myśli pozornie niezależne” (*free indirect thought*)²⁶. Narrator w tych przypadkach *opowiada* monolog wewnętrzny, jednak zachowuje jego subiektywny (w przywołanym fragmencie wyjątkowo ekspresyjny) charakter. Narracja ukazuje przepływ myśli w języku postaci, przemieszcza się bezpośrednio do ich obecności (widzimy to na początku fragmentu), zatem jedynym śladem pasma narratora pozostaje użyta forma trzeciosobowa. Bezpośrednia myśl staje się w ten sposób myślą *pozornie bezpośrednią*.

Cohn definiuje referowany monolog jako „technikę wyrażania myśli we własnym idiomie postaci przy zachowaniu relacji (*reference*) w trzeciej osobie i podstawowego czasu narracji”, co sprawia, że „zwykła transpozycja osoby gramatycznej i czasu »przekłada« to, co opowiadane, na grunt monologu wewnętrznego”²⁷.

Tradycyjne *narratologiczne* teorie, które zajmują się referowanym monologiem wewnętrznym, w większości wychodzą z koncepcji punktu widzenia (*point of view*). Dotyczy to np. ujęcia obecnego u Stanzela w pracy *A Theory of Narrative*²⁸, gdzie referowany monolog włączony jest do kategorii *reflektora*, który „odbija zdarzenia wewnętrznego świata w swojej świadomości, postrzega, odczuwa, ale zawsze w milczeniu, ponieważ nigdy »nie opowiada«”²⁹.

23. „Teď mu ji odvezli, ji, jež jediná byla jeho radost v trapných dnech stáří, jejíž jediný vděčný pohled duši jeho naplňoval mladickou blažeností. Oni zkazí jeho blaho, on jest jen slabým jejím ochráncem, křehkým štítem, malomyslným zastancem. A kdo tím vinen! Nikdo jiný než Straka, ten sketa, ten zbabělec, jenž pro rozkoš dává šlapati blaho svého dítěte”. Šmilovský 1983, s. 216. Przekład – Izabela Mroczek.

24. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 99–100.

25. Gérard Genette, *Narrative Discourse...*, s. 171–172.

26. Alan Palmer, *Fictional Minds*, s. 54–55.

27. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 100.

28. Najnowsze wydanie oryginalne – 1979; po czesku – 1988.

29. Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, przeł. Jiří Stromšík, Odeon, Praha 1988 [1979], s. 180.

Także Stanzel zauważa niezastąpioną funkcję mowy pozornie zależnej, którą ujmuje jako „zakażenie języka narratora językiem postaci”³⁰. Wydaje mi się, że najdokładniej opisał referowany monolog wewnętrzny Boris Uspienski, który w *Poetyce kompozycji*³¹ prowadzi rozważania o aspekcie „w planie frazeologii”³². W ramach tego aspektu należy rozróżnić „autorski tekst”, który „upodobnia się do cudzego słowa” i „cudze słowo (w szczególności mowa postaci)”, które „upodobnia się do mowy autora”³³. Referowany monolog wewnętrzny według Uspienskiego odpowiada przypadkom, kiedy tekst autorski dostosowuje się do mowy postaci, kiedy ją dosłownie „tłumaczy”. W ślad za Uspienskim, uznajemy referowany monolog wewnętrzny za *wypowiedź wewnętrzną postaci podaną w wypowiedzi narratora*.

Referowany monolog wewnętrzny jest techniką, którą zamierzam się zająć w następnych częściach tego artykułu.

Typologię wszystkich trzech sposobów opowiadania fikcyjnych myśli ilustruje fragment [4] z powieści *Trhani* Jana Nerudy. Passus ukazuje jak dynamiczne może być referowanie fikcyjnej myśli oraz jak płynne mogą być przejścia między psycho-narracją, monologiem wewnętrznym w pierwszej osobie oraz referowanym monologiem:

[4] Siedział długo, długo – wzrok wbity w ziemię.

„Skończy Pan gorzej! – czy nie ma już żadnej siły, żeby Pan się poprawił?”

Komarkowi słowa inżyniera nie mogą jakoś wylecieć z pamięci.

Jak mu jest przy tym dziwnie!

Nie dlatego, żeby inżynier powiedział mu cierpkie słowa, ale jakby on sam je wypowiedział, Komarek sam do siebie! Jakby stanął przed sobą, położył ręce na ramiona, popatrzył sam sobie w oczy, chłodno, ze śmiertelną powagą. Jakby się sam siebie – po raz ostatni w tym życiu – pytał:

„Czy nie ma już żadnej siły?”

Nagle uderzyło go bolesne gorąco.

Czemu by nie miało być siły – czemu nie! Gdyby tylko nie musiał przy tym myśleć o sobie, żeby się poprawić, pracować dla siebie! – Czyż zależy na jego własnej osobie, teraz już! Znaleźli go jednego ranka jako podrzutka w potarganej kołysce koło łęgu,

30. Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, s. 203–232.

31. Wyd. 1970; po czesku – 2008, po polsku – 1997.

32. Boris Uspienski, *Poetika kompozice*, przeł. Bruno Solařík, Host, Brno 2008 [1970, 2000], s. 30; po polsku: *Poetyka kompozycji: struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. Piotr Fast, Śląsk, Katowice 1997, s. 31.

33. Uspienski wykorzystuje zamiennie wypowiedź autorską i narratorską. Nie bierze pod uwagę biegunów: „wypowiedź narratora” – „wypowiedź postaci”, ale kładzie nacisk na bieguny: „wypowiedź autorska” – „wypowiedź postaci”. Boris Uspienski, *Poetika kompozice*, s. 60 (w wersji polskiej s. 68).

mogą go znaleźć martwego gdziekolwiek! – Gdyby miał dla kogo, żeby to było warte – wtedy – wtedy by – ale bez tego, dla kogo wtedy stałby się obszarpańcem – dla siebie?!³⁴

Z powyższego fragmentu widać, że literatura narracyjna czasów Nerudy zwykle wykorzystuje wszystkie podstawowe techniki służące do zilustrowania myśli fikcyjnych postaci. Gdybyśmy zatem mieli zakwalifikować tekst fragmentu do któregoś z biegunów obecnej u Doležela dychotomii klasycznego i współczesnego tekstu narracyjnego, musielibyśmy narracyjny tekst Nerudy uznać za współczesny. Okazuje się więc, że konieczne będzie odszukanie początków referowanego monologu wewnętrznego w literaturze czeskiej w okresie „przed Nerudą”. Zgodnie z naszą wstępną hipotezą właśnie lata sześćdziesiąte XIX wieku mogłyby być okresem, kiedy pojawia się zarodek współczesnego tekstu narracyjnego oraz monolog wewnętrzny. W świetle powyższego możemy więc ograniczyć zakres badań prowadzonych nad okresem „od Němcovej do Čapka” do okresu „między Němcovą a Nerudą”.

2. Początkowa sytuacja historyczna: psycho-narracja i autowypowiedź

Obecny u Doležela model klasycznej struktury narracyjnej rzeczywiście odpowiednio odzwierciedla proces referowania w starszej epice, wraz z referowaniem fikcyjnej myśli. Gdybyśmy chcieli opisać sytuację za pośrednictwem terminologii obecnej w poprzednim rozdziale, dominującymi technikami referowania fikcyjnej myśli byłaby zarówno psycho-narracja, jak i autowypowiedź. Faktem jednak jest, że starsza epika nie pozostawia zbyt dużo przestrzeni dla referowania fikcyjnych myśli, wzmianki o myślach postaci są raczej szkicowe i wprowadzone są do nar-

34. „Seděl dlouho, dlouho – zrak zanořený do země.

»Skončíte hůř! – což není prázdný prostředek už, abyste se polepšil!«

Komárkovi nejdou inženýrova slova nějak z mysli.

Ale je mu prapodivně při tom!

Ani ne, jako by inženýr říkal mu trpká ta slova, nýbrž jako by on je říkal sám, Komárek sám sobě! Jako by stál před sebou, položil si ruce na ramena, zahleděl se sám sobě do očí, chladně, k smrti opravdově. Jako by sama sebe – ale naposled již v tomto životě se – se tázal:

»Což není prázdný prostředek?«

Náhle rozrazilo ho bolestné horko.

Pročpak by nebyl prostředek – proč ne! Jen kdyby nemusil při tom myslit na sebe, ne se lepšit, ne pracovat pro sebe! – Cožpak záleží na osobě jeho, teď už! Našli ho jednoho rána co pohozené nemluvně v povytažené kolébce vedle lužeckého přivozu, mohou ho mrtvého najít kdekoliv! – Mít jen pro koho, aby to za to stálo – pak – pak by – vždyť beztoho, pro kohopak se stal trhanem – pro sebe?!“ Jan Neruda, *Trhani*, w: *Arabsky a studie*, Čin, Praha 1941, s. 170–171. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

racji wyłącznie po to, aby czytelnik nie miał wątpliwości co do motywów działań postaci. Dorrit Cohn zauważa, że narratorzy w starszej literaturze skłaniają się raczej do ogólnych uwag o charakterze człowieka, niż do bezpośredniego odnotowania psyche postaci³⁵. Dychotomia psycho-narracji i autowypowiedzi pojawia się np. także w referowaniu fikcyjnych myśli w czeskich książkach dla gawiedzi (*české knižky lidového čtení*). We wstępie do wyboru tego popularnego czytadła Jaroslava Janáčková zauważa, że historyjki z przełomu XVIII i XIX w. to „sama fabuła”, [...] narrator niemal nie przejmował się myślami postaci, nie hamował ciekawości czytelników³⁶. Jeżeli już dojdzie do referowania myśli, narrator używa albo psycho-narracji, albo autowypowiedzi. Nawet literatura preromantyczna i romantyczna nie przynosi wyraźnych zmian stylu; według Felixa Vodičky przetrwała w niej niewystarczająca dyferencjacja stylowa, język jest „pozbawiony bezpośredniego stosunku do rzeczywistości”, stara się być „szlachetniejszy”, „zarówno poprzez słownik, jak i budowę zdania oraz dźwięk”³⁷, przy czym nawet Karel Hyněk Mácha³⁸, którego narracja wciąż jeszcze wchodzi „w konflikt w konkurencji z wierszem”³⁹ – nie okazuje się inicjatorem zmiany. Przeciężenie i starania o poetycki język bardzo wyraźnie przejawiają się także w wypowiedziach postaci, których pasmo nie wyróżnia się znacząco od pasma narratora. Jeżeli Vodička opisał styl narodowo-odrodzeniowej, preromantycznej i romantycznej prozy, jako walkę o zdanie, które mogłoby mieć siłę przekazu, tj. nie pogrążyłoby się w poetyzmach, nie zaskakuje, że walka ta odbywa się w literaturze także po roku 1830.

3. Referowany monolog wewnętrzny jako innowacja psycho-narracji

Lata sześćdziesiąte XIX wieku to okres, kiedy w literaturze czeskiej można mówić o początkach realizmu psychologicznego, który wymagał wierniejszego zilustrowania wnętrza człowieka. Dominujące dotąd referowanie psycho-narracyjne jest techniką najbardziej niezgodną ze względu na fikcyjne myśli⁴⁰, myśl postaci

35. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 22–26.

36. Jaroslava Janáčková, *Przedmowa*, w: V. M. Kramerius, *Zazděná slečna a jiné příhody pro vyrazení*, Československý spisovatel, Praha 1980, s. 7.

37. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, H&H, Jinočany 1994 [1948], s. 317–318.

38. Bardziej szczegółowo o prozatorskich narratywach u Máchy por. Jiří Koten, *Filmový efekt v prozaických vyprávěních Karla Hynka Máchy*, w: *Máchovské rezonance*, red. Karel Piorecký, ÚČL AV ČR – Akropolis, Praha 2010, s. 185–194.

39. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, s. 189.

40. Cohn używa pojęć psycho-narracja dysonantowa i konsonantowa w zależności od miary zgodności między narratorem i postacią. Zgodna psycho-narracja zbliża się do opowiadanego

jest zwykłym obiektem obrazowania. Autorzy powieści i opowiadań z lat sześćdziesiątych XIX wieku zaczęli jednak czynić starania o wywołanie przekonującej iluzji płynącej mowy wewnętrznej, i to właśnie w psycho-narracji. Starali się wywołać wrażenie, że także w tym sposobie referowania fikcyjnej myśli można osiągać współbrzmienie z mową wewnętrzną.

W tych okolicznościach z psycho-narracji rozwinął się referowany monolog wewnętrzny. Jego pojawienie się oczywiście nie ma związku wyłącznie z sytuacją w czeskojęzycznej prozie, ważny wpływ miały z pewnością i literatury europejskie, w których referowany monolog i mowę pozornie zależną często już wykorzystywano⁴¹. We wcześniejszej literaturze czeskiej (czyli w literaturze sprzed lat sześćdziesiątych XIX wieku) subiektywizacja pojawiała się⁴², nie chodziło jednak o długie fragmenty, w których zilustrowane byłoby wnętrza postaci, ale raczej o wskazówki i możliwe „wejrzenia” do myśli postaci. Przyjrzyjmy się fragmentowi pochodzącemu z książki Němcovej *Pohorské vesnice* (1856):

[5] Každé takie slovo stanovalo nóž v serce Dorli, a tego nikt siě nie spozdieval. Jak tež mogla wspominać o nim, kiedy mřoviono o nim takie rzećy, kiedy tak mřovila vlnasna rodzina, i jak tež mogla na niego popatryć laskawym okiem?⁴³

Pierwsze zdanie jest wyraźnie psycho-narracyjne: narrator wstępuje do psychiki („serca”) bohaterki i opowiada, co męczy Dorlę. Następne zdanie na pierwszy rzut oka wygląda jak referowany monolog w mowie pozornie zależnej, jednak fragment jest zbyt krótki, aby można było go uznać za wyraźny monolog referowany. Jaką funkcję ma referowanie? Referowane jest pytanie, które zadaje sobie bezpośrednio Dorla, czy chodzi o pytanie retoryczne narratora? Ponieważ nie można dać jednoznacznej odpowiedzi, nie można skłonić się do stanowiska, że Němcová używa monologu referowanego. Ślad subiektywizacji i gruntowniejsza psychologizacja narracji jest jednak w przywołanym fragmencie (podobnych przypadków moglibyśmy znaleźć u Němcovej znacznie więcej) oczywista.

W latach sześćdziesiątych monologi referowane zwykle już obejmują dłuższe fragmenty tekstu, można je zatem rozpoznać z dużą pewnością. Nadal jednak

monologu. (por. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 26–33)

41. Według Cohn, referowany monolog pojawia się od XVIII wieku. Do jego słynnych pionierów należeli np. Austen, Flaubert czy Henry James (Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, 113–115).

42. Por. Robert Adam, *dvě kapitoly z dějin vyprávěcí perspektivy v české literatuře*, „Česká literatura”, 2004, 52, s. 172–193.

43. „Každé takové slovo bylo nuž do srdce Dorlína, a toho nikdo netušil. Jakž také mohla se zmínit o něm, když šly o něm takové řeči, když tak mluvila vlastní rodina, a jakže se mohla naň laskavě podívat?” – Božena Němcová, *Pohorská vesnice. V zámku a v podzámčí*, Československý spisovatel, Praha 1981 [1856, 1857], s. 117. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

pojawiają się wyłącznie w kontekście psycho-narracji. Jednocześnie monolog wewnętrzny w mowie pozornie zależnej jest referowany podobnie jak mowa niezależna, jedyną różnicą jest to, że – w miejsce osobnej mowy niezależnej postaci – kontynuowane jest pasmo wypowiedzi narratora, które nie odnotowuje wewnętrznej wypowiedzi postaci, ale ją opowiada, „wpuszcza” ją do psycho-narracyjnej wypowiedzi:

[6] [...] Myśl o córce ustąpiła na razie w tło, lecz teraz, kiedy zmartwienie to zostało uciszone, pojawiła się przed nią tym straszniej.

Rozpoczęła swoje modlitwy, aby nie musiała z nikim rozmawiać; była tak wzruszona, tak rozdrażniona! Nadchodząca godzina, nie, już nadchodząca minuta miała zdecydować o całym jej życiu, miała albo całej rodzinie udowodnić, że pozbawiła córkę ludzkich praw, albo...

Gabriela nie mogła znieść myśli, że nadchodzi chwila, kiedy ma wyrzec się swojej sławy i władzy na rzecz córki⁴⁴.

Fragment [6] (typowy dla prozy lat sześćdziesiątych XIX wieku) według mojej oceny przekonująco udowadnia, jak stopniowe było pojawienie się referowanego monologu wewnętrznego. We fragmencie powieści Karoliny Světlej *První Češka* (1861) referowany monolog był najpierw wprowadzony (cały pierwszy akapit), podczas gdy już w drugim akapicie referowanie (za średnikiem) przechodzi w referowany monolog wewnętrzny. W trzecim akapicie referowanie myśli znów widocznie przejmuje narrator.

Jest prawdopodobne, że jak tylko twórcy zorientowali się (bardziej lub mniej świadomie), że fragmenty w mowie pozornie zależnej są w stanie lepiej i wierniej uchwycić tok mowy wewnętrznej, która neutralizuje się w jednym nieprzerwanym paśmie, fragmenty te zaczęły się pojawiać częściej, w dłuższych pasażach i bez konieczności „na bieżąco” odbywającego się komentarza wyjaśniającego. Kursywa we fragmencie powieści *Kříž u potoka* (1868) oznacza referowany monolog wewnętrzny, który – po zdaniach wprowadzających – płynnie się rozwija i zmienia referowanie w subiektywizowaną narrację, gdzie perspektywa narratora ustępuje perspektywie postaci reflektora, a więc wydaje się, że narrator zniknął i że obserwujemy wyłącznie tok myśli Štěpána:

44. „[...] Myšlenka na dceru byla prozatím ustoupila do pozadí, ale teď, co byla tato starost ukojena, objevila se před ní tím hrozivěji.

Rozevřela své modlitby, aby s nikým hovořit nemusila; byla tak dojmuta, tak rozdrážděna! Příští hodina, ne, příští již minuta měla rozhodnouti nad jejím celým životem, měla buď celé rodině dokázati, že pozbyla potomkyně lidských práv, anebo...

Gabriela nemohla domyslití, že se blíží okamžik, kde se má své slávy a moci ve prospěch dceřin vzdáti”. Karolina Světlá, *První Češka*, Melantrich, Praha 1975 [1861], s. 270–271. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

[7] Szczepan zaś sobą szarpnął. *Ba, miała rację, gdyby żona dbała o niego, pozwoliłaby jej go zabrać, przynajmniej w domu bu mu zarzucała, że ją dla innej zaniedbał?* Odwrócił się od Marysi gwałtownie i zaszył się do pobliskiego zagajnika, mając głowę pełną czarnych myśli. Przecież to czuł, że jej łagodność jest dla niego zniewagą. I pomyślał, co on by zrobił, *gdyby mu żona na jego własnych oczach cały czas z innym tańczyła, na niego nawet nie patrząc,* i doszedł do tego, co Marysia: *nie ruszyłaby się chyba zdrowa z miejsca. Tak, tak, tak to było, jak mówiła jego koleżanka z klasy: o co nie dbamy, o to się nie boimy, dlatego pozwoliła mu całą noc spokojnie tańczyć z bezwstydną dziewczyną, dlatego puszczała go wcześniej bez pretensji do gospody, była szczęśliwa, kiedy poszedł, kiedy go ani nie widziała. To prawda, on był chłopem, chamem, a ona mogła czy miała dostać, jak mówili ludzie, kogoś „od pióra”.* Czemu takiego męża sobie nie wzięła? *Ponieważ wiedziała, że będzie mieć w gospodarstwie u Potockich wszystkiego pod dostatkiem i że u urzędnika w mieście nie mogłaby nawet ze swoim wianem grać wielkiej pani. Tak to było, nie inaczej, kusilo ją jego nazwisko i pozycja. Przekłeta miłość: kiedy widział ją, jak stoi pod krzyżem, tak piękna i młoda, tak bojaźliwie i niewinnie patrząca na niego, już nie wiedział, gdzie i co się z nim dzieje. Wydawało mu się, jakby ktoś to na niego rzucił, że jeśli jej nie dostanie, to dla niego będzie to śmierć, to bez niej już go na świecie nie będzie. Przyniósł sobie jej wianek, ale nie po to, by go powiesić nad łóżkiem, ale włożył go sobie na rękę, całując go tysiąc razy w ciągu dnia, i tak długo nosił go zwiędniętego przy sobie i całował, aż mógł całować ją. Nie pomyślał wtedy o tym, czy i ona jest mu przychylna, myślał, że musi go kochać, że rozumie się to samo przez się, jak mógłby pomyśleć że tak się nie stanie? Przecież podobał się wszystkim pozostałym dziewczynom, którą by zechciał, ta by za niego wyszła z największą radością – a właśnie u tej, którą on kochał nad wszystko, którą kochał jak szalenię, którą wziął za żonę, właśnie u tej nie był nic wart, nie był dla niej wart – nawet gniewu⁴⁵.*

45. „Zas sebou Štěpán škubnul. *Ba, pravdu měla, kdyby byla žena oň dbala, což by jí ho byla ponechala, což by mu nebyla aspoň doma vyčetla, že pro jinou ji zanedbal?* Odvrátil se od Maříčky zhurta a zahrnul se do blízkého háje, hlavu máje plnou nejčernějších myšlenek. Vždyť to cítil, že mírnost její vlastně proň urážkou. I pomyslíl si, co by on dělal, *kdyby byla žena jemu na očích pořád s jinými tancovala, po něm ani se neohlížejíc, a přišel k témuž výsledku jako Maříčka: nebyla by se snad zdráva z místa hnula. Ano, ano, takové to bylo, jak jeho spolužačka pravila: čeho nedbáme, o to se nebojíme, protože ho nechala celou noc klidně s vykřičenou holkou tančit, protože ho pouštěla předtím bez námitky do hospody, byla ráda když šel, když ho ani neviděla. Ovšem bylť on rolník, sprosták, a ona mohla či měla dostat, jak lidé tvrdili, někoho »od péra«.* Proč si takového muže nevzala? *Poněvadž věděla, že bude mít u Potockých na statku všeho dost a u úředníka v městě by nebyla mohla i se svým přínosem dělat velkou paní. Tak to bylo a ne jinak, lákalo ji jeho jmění a místo. Zpropadené milování; když ji viděl pod křížem stát, tak krásnou a mladou, tak bázlivě a nevinně naň pohlížející, již nevěděl, kde je a co se s ním děje. Přišlo mu to ako když to naň hodí, jí jestli nedostane, že to bude jeho smrt, bez ní že tu na světě nebude. Odnesl si její věnec, ale nikoli aby si ho snad nad lůžko pověsil, nýbrž zastrčil si ho na ruku, libaje ho tisíc a tisíckrát za den, a tak dlouho ho při sobě zvadlý nosil a libal, až směl libat jí. Nepomyšlel tenkrát na to, přeje-li i ona mu také, myslil, že ho musí mít ráda, že se to samo sebou rozumí, jak by mu bylo mohlo přijít na mysl, že tomu tak nebude? Vždyť ho měly všechny ostatní děvčata rády, kterou by byl chtěl, každá by si ho byla vzala s největší radostí – a právě u té, kterou on měl rád nade vše, kterou miloval jako blázen, již pojal za manželku, právě u té za nic neplatil, nestál*

Za pośrednictwem wybranych fragmentów z twórczości Světlej (pomiędzy powieścią *První Češka a Kříž u potoka* jest siedem lat różnicy) starałem się pokazać, jak stopniowo pojawia się referowany monolog wewnętrzny. W powieści *První Češka* podobnie obszernego referowanego monologu wewnętrznego nie znajdziemy, urywki dokumentują zmiany, które miały miejsce w latach sześćdziesiątych XIX wieku w odniesieniu do referowania fikcyjnej myśli.

Ponieważ jestem świadomy tego, że ilustracja na podstawie dwóch wybranych fragmentów nie musi być przekonująca, postaram się udowodnić „emancypację” referowanego monologu wewnętrznego jeszcze na przykładzie twórczości Gustava Pfliegera-Moravskiego. I tak w jego „obrazie z życia” *Dvoji věno* (1857)⁴⁶ przekonujący referowany monolog pojawia się sporadycznie, w dłuższym fragmencie tylko raz. W następnym powieści *Dva umělci* (1858), pojawia się już częściej (wyraźnie 7 razy), przeważają jednak niezbyt obszerne pasáže, w których referowany monolog zatopiony jest w psycho-narracji, gdzie tymczasowo panuje zgoda z punktem widzenia postaci:

[8] Z tych pięknych snów wybudziła ją znowu nieprzyjemna myśl, *dlaczego ten bilet, który od niej siłą wyciągnął, roztargał przed jej oknami i rzucił w powietrze – Bez wątpienia, zrobił z nim to, co z wieloma innymi. A dlaczego bezustannie od tym myślała? – Tego sama nie wiedziała!* Jego oko, jego twarz cały czas pojawiały się nad pozostałymi myślami rozmarzonej damulki, mimo że starała się ten obraz odsunąć⁴⁷.

Fragment [8] odzwierciedla dynamiczne referowanie fikcyjnych myśli, które jest dla referowanych monologów wewnętrznych w powieści *Dva umělci* typowe. Narrator płynnie przechodzi od psycho-narracyjnego referowania do passusu monologu wewnętrznego (w przywołanym fragmencie oznaczone kursywą), w której tłumaczy mowę wewnętrzną postaci, a następnie płynnie powraca do własnej wypowiedzi. W retorycznej narracji trzecio-osobowej zaraz potem ocenia bohaterkę, której myśli właśnie odnotował. Osłabienie podziałów wypowiedzi (mowa niezależna zastąpiona jest mową pozornie zależną) stwarza wrażenie homogenicznej narracji, która jest w stanie – jak tylko jest to pożądane

ji – ani za hněv”. Karolina Světlá, *Kříž u potoka*, Odeon, Praha 1974 [1868], s. 163; kursywa JK. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

46. Gustav Pflieger-Moravský, *Dvoji věno*, w: *Sebrané spisy G. Pfliegra-Moravského IV*, I.L. Kober, Praha 1878 [1857]

47. „Z těch pěkných snů vzbudila ji opět nepřijemná myšlénka, *proč asi ten lístek, který od ní vynutil, před jejími okny roztrhl a do povětří hodil – Bezpochyby, že tak učinil, jako s mnohými jinými. – A proč bez ustání o tom přemýšlela? – To sama nevěděla!* Jeho oko, jeho tvář pořád vystupovaly na hladinu myšlenek blouznivé paničky, ač se snažila zapuditi obraz ten”. Gustav Pflieger-Moravský, *Dva umělci*, Fr. Ziegner, Praha 1928 [1858], s. 95; kursywa JK. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

– połączyć się z wnętrzem postaci. Obszerniejszy monolog wewnętrzny, który zająłby przestrzeń więcej niż jednego akapitu, pojawia się w powieści, liczącej 334 stron, tylko dwa razy⁴⁸.

W powieści *Dva umělci* referowany monolog wewnętrzny pojawia się *za każdym razem* w kontekście psycho-narracji, do subiektywizacji dochodzi wyłącznie w niedługich fragmentach (fragment przywołany w przypisie jest wyjątkowy i mógłby zdeformować wyobrażenie o powieści). Następna epicka⁴⁹ powieść *Ztracený život* (1862)⁵⁰ przyniosła kilka zmian w indywidualnym stylu Pflęgera. Narrator poświęca zdecydowanie więcej miejsca opisywaniu stanów wewnętrznych bohaterów. Dla naszej problematyki ważne jest jednak przede wszystkim to, że ponownie, tym razem znacząco, przybyło pasaży w referowanym monologu wewnętrznym (co niekoniecznie oznacza, że zasadniczo obniża się w referowaniu fikcyjnych myśli udział psycho-narracji, autowypowiedzi czy monologów wewnętrznych w pierwszej osobie). Fragmenty w mowie pozornie zależnej są dłuższe i wyzwalają się z zależności od ramy psycho-narracji. Frekwencja tego sposobu referowania fikcyjnych myśli wyraźnie się umacnia i uzyskuje znaczniejszy udział w narracji. Widać to przede wszystkim w kolejnych powieściach Pflęgera (*Z malého světa*, *Paní fabrikanová*); dla zilustrowania uzupełniam jeszcze fragmentem z powieści *Z malého světa* (1864, 1871)⁵¹:

48. Najobszerniejszy pasaż zajmuje niemal dwa całe akapity:

„Václav zamiast odpowiedzi popadł w głębokie zamyślenie. Tak, mógł być szczęśliwy, jednak własnymi rękami zburzył kościół czystej młodości. Złymi stosunkami odsunięty od niej, zapomniał o niej, i teraz, kiedy groziło mu niebezpieczeństwo jej utraty, teraz odczuwał własne cierpienie, że jego miłość do niej dotąd nie zgasła w tęskniącym sercu. Ta dziewczyna tak wrażliwa, tak mu oddana, zgadza się chyba z bólu na prośby Kornera; może znów by mu była przychylna w swoim wcześniejszym uczuciu, gdyby znów zaczął się ubiegać o jej względy. / A hrabianka?... Musi z tym skończyć, nie prowadzi to do żadnego celu. Ale przecież jej piękno, to jej spojrzenie, to piękne, powabne, połączenie eterycznych wdzięków cisło się do jego serca i bój w nim samym się rozpoczął między dwoma pięknami, które tą samą siłą prowadziły przeciw sobie cały szereg niecodziennych powabów”. (Tłumaczyła Izabela Mroczek).

„Václav místo odpovědi upadl v hluboké rozmýšlení. Ano, mohl býti šťasten, však vlastní rukou zbořil chrám nezkalené lásky. Neblahými poměry odveden od ní, zapomněl na ni, a teď, když mu hrozilo nebezpečí její ztráty, teď cítil k své vlastní trýzni, že jeho láska k ní dosud neuhaslá v toužebném srdci. Ta dívka tak cituplná, tak mu oddaná, přivoluje snad z bolesti k prosbám Kornerovým; snad by se mu opět naklonila v původním citu, kdyby se opět počal ucházeti o její přízeň. / A hraběnka?... Musí přestatí ten poměr, jenž beztoho nevede k žádnému cíli. A přece ta její krása, ten její pohled, to krásné, půvabné, sřadění eterických vděků tisklo se k jeho srdci a boj v něm vznikl mezi dvěma krásami, jež stejnou mocí vedly proti sobě celou řadu nevšedních půvabů”. Gustav Pflęger-Moravský, *Dva umělci*, s. 282–283.

49. Pomijamy wierszowaną powieść *Pan Výchinský* (1859).

50. Gustav Pflęger-Moravský, *Ztracený život*, Melantrich, Praha 1933 [1862]

51. Podstawą analizy jest tu edycja bazująca na drugim wydaniu *Z malého světa*.

[9] Czy nieprzyjaciel Procházki był czymś więcej niż on sam? Czy nie wypożyczył, jak żebrak, połowy jego majątku, kiedy obszarpany wszedł do łona tego miasta, które otwarło się przed nim i przyjęło go w gościnę? Czy majątek ten tworzy różnicę tak straszliwą, że oddziela człowieka od człowieka? Przecież pan Procházki był biedniejszy niż on sam, ubogi szlifierz, a doszedł do bogactwa – i teraz wywyższa się spośród swoich rówieśników, spośród równych sobie i kopnięciem odrzuca biedny tłum, z którego sam pochodzi? Czy rzuca obelgi, że nie mówi jego językiem? Że nie jest urodzony tak, jak on? A kto to jest, ten jego pan? Obcy! A kim jest Waclaw? Obcym?... Nie! Przecież nie mówię tym samym językiem, co jego pan! Mówi po czesku, po domowemu! Jest Czechem! Tak, Czechem biedakiem, jest z tego tłumu, który także mówi po czesku, jest z tych niewolników, którzy są porzruceni po brudnych, niezdrowych, niedostępnych, wulgarnych uliczkach, dokąd przychodzą ogryzać z twardych skórek chleba biedy i nędzy – obszarpani, pogardzani, zatraceni w biedzie i hańbie. W hańbie! Nie! Pocziwe serca, czyste dusze żyją w tych szmatach i brudnych twarzach, ale wykształcenia, oświaty, ducha im brakuje, i tak są biedni!⁵²

Fragment [9] znowu pokazuje ilościowe i jakościowe przesunięcia w referowanym monologu wewnętrznym. Widać, jak narracja stara się uchwycić bieg wypowiedzi wewnętrznej. W prezentowanych fragmentach w żadnym przypadku nie może chodzić o wypowiedź narratora, chociażby starał się w każdy sposób dopasować do punktu widzenia postaci, psycho-narracja co prawda nadaje ramy referowaniu, ale nie przerywa już monologów wewnętrznych. Głos narratora jest „niesłyszalny” i całkowicie dostosowuje się do głosu postaci. We fragmencie zilustrowane zostały wybuchy wściekłości robotnika Waclawa Procházki, oskarżenie stosunków stwarza na końcu efekt niemal przypominający strumień świadomości. Wrażenie to osiągnięte jest dzięki użyciu krótkich zdań wykrzyknikowych, powtórzeniu słów i stopniowaniu znaczeń, tworzeniu łańcucha pytań, które podmiot wypowiadający stawia sam sobie, oraz innych znaków ekspresji i emocjonalności, z których jasno wynika, że sprawcą wypowiedzi w żadnym wypadku nie może być narrator.

52. „Byl Procházkův nepřítel něčím více než on sám? Nevypůjčil si co žebrák polovici jeho jmění, když otrhaný vstoupil do lůna toho města, kteréž se mu otevřelo a přijalo ho v pohostinství? A tvoří to jmění rozdíl tak strašlivý, že dělí člověka od člověka? Vždyť pán Procházkův byl chudší než on sám, ubohý šlejříšský dělník, a domohl se bohatství – a nyní se vypíná nad své vrstevníky, nad sobě rovné a odkopuje bídnou luzu, z nížto sám pochází? Či kydá hanu, že nemluví jeho řečí? Že není rodem jemu stejná? A kdo je ten jeho pán? Cizinec! A kdo je Václav? Cizincem?... Nikoli! Vždyť nemluví touž řečí jako jeho pán! Mluví řečí českou, řečí domácí! Je Čechem! Ano Čechem bídákem, je z té luzy, která mluví také řečí českou, je z toho množství otroků, kteří jsou roztroušeni po špinavých, nezdravých, neschůdných, rozkřičených uličkách, kamž se zalizají hrýzt na těch tvrdých kůrkách bídy a nouze – otrhaní, opovržení, ztraceni v chudobě a hanbě!

V hanbě? Všickni v hanbě? Nikoli! Poctivá srdce, čisté duše žijí v těch hadrech a špinavých tvářích, ale vzdělanost, osvěta, duch jim schází, a tak jsou bídňi!” Gustav Pflieger-Moravský, *Z malého světa*, SNKUL, Praha 1962 [1871], s. 140–141. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

Zakończenie:

właściwości referowanego monologu wewnętrznego

W poprzednim fragmencie starałem się omówić problematykę referowanego monologu wewnętrznego z punktu widzenia jego rozwoju. Twierdzenie, że początków referowanego monologu wewnętrznego w literaturze czeskiej należy poszukiwać w latach sześćdziesiątych XIX wieku, uznaję za udowodnione.

Kształtowanie się referowanego monologu wewnętrznego z innych sposobów referowania fikcyjnych myśli przebiegało stopniowo i nieświadomie, co dokumentuje fakt, że obok referowanych monologów wewnętrznych w narracji tego okresu obowiązują także pozostałe formy referowania fikcyjnych myśli wraz ze stopniowo starzejącą się autowypowiedzią.

Referowany monolog wewnętrzny rozwinął się z psycho-narracji, gdzie autorzy zaczęli starać się o współbrzmienie ze zobrazowaną fikcyjną myślą postaci⁵³. Powstał jako nowa technika, która jest w stanie zarówno „uchwycić” mowę wewnętrzną, jak i wywołać wrażenie rzetelnego zapisu jej toku. Referowany monolog wewnętrzny nie mógł i nie może zastąpić psycho-narracji, ponieważ żadna inna forma narracji nie jest w stanie zilustrować fikcyjnej myśli tak głęboko, jak właśnie psycho-narracja⁵⁴. Wyższość referowanego monologu wewnętrznego polega na czymś innym: narrator jest w stanie opowiadać z punktu widzenia postaci, mimo że postać ta „nie mówi”. Powstaje w ten sposób iluzja, że obserwujemy jej myślenie. Narrator jest przy tym również „niesłyszalny”, jego jedynym śladem jest forma trzeciej osoby. Wynikiem jest przejmujące wrażenie „bezglęsnego wydarzenia”, bogatego życia wewnętrznego, które jest pozornie dokładnie zanotowane, mimo że nie jest w żaden sposób widoczne na zewnątrz. Referowany monolog wewnętrzny nie uwalnia się jednak w literaturze czeskiej w drugiej połowie XIX wieku (ani później) od koegzystencji z psycho-narracją, zwykle ją uzupełnia, jak tylko konieczne jest ukazanie psyche postaci w bardziej dramatyczny sposób. Dlatego też często pojawia się w miejsce wypowiedzi w mowie niezależnej: wprowadzająca wypowiedź postaci wyrażana jest jednak w mowie pozornie zależnej, przez co osiągnięta jest płynniejsza narracja.

Na zakończenie opiszę jeszcze jedną cechę, którą uważam za ważną zaletę referowanego monologu wewnętrznego. Tradycja narratologiczna łączy w bezpośrednim związku realistyczne z dramatycznym (Arystoteles, Henry James, Percy

53. Psycho-narracja jest techniką, stosując którą (ze względu na obiekt obrazowania, fikcyjne myśli, najbardziej „wewnętrzne”), narrator utrzymuje w stosunku do obiektu obrazowania dystans. Referowany monolog znosi dystans między podmiotem obrazowania a jego przedmiotem.

54. Zob. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 46.

Lubbock i inni)⁵⁵. Referowany monolog wewnętrzny jawi się (w odróżnieniu od psycho-narracji) jako wypowiedź bardziej dramatyczna, i w ten sposób także pozornie bardziej autentyczna. Czy oznacza to zatem, że referowany monolog wewnętrzny jest w stanie lepiej uchwycić psychikę niż psycho-narracja?

Nie uważam, aby to było możliwe. Referowany monolog wewnętrzny jest techniką tak samo literacką, jak wszystkie pozostałe. Literatura raczej reprezentuje myśl (tak samo jak każdy inny byt fikcyjny), bez jej uchwycenia czy oddania⁵⁶. W czym zatem spoczywa siła przekonywania referowanego monologu wewnętrznego?

Odpowiedź jest według mojej oceny prosta: referowany monolog wewnętrzny prezentuje wypowiedź wewnętrzną postaci w *paśmie wypowiedzi narratora*, którego wypowiedź jest *automatycznie prawdziwa*. Wypowiedź narratora posiada najwyższą siłę performatywną, która wynika z konwencji, „jest wpisana w normy gatunku narracyjnego”⁵⁷. Jeśli czytamy referowany monolog wewnętrzny, wiemy, że ten autorytatywny narrator go „nadzoruje”. Nie pytamy więc, czy tłumaczy fikcyjną myśl trafnie. Nie obowiązuje to w odniesieniu do zdarzeń świata fikcyjnego, które są, jak trafnie mówi Doležel, „zapakowane w podejście subiektywne”, a zatem konieczne jest ich dalsze sprawdzanie. Na poziomie słów pewność ich zapisu jest niepodważalna, wydaje się, że myśli, odczucia, uczucia i stany są bezpośrednio dane. Mówiąc krótko, siła oddziaływania referowanych monologów wewnętrznych wynika z tego, że łączy się w nich *dramatyzm mowy wewnętrznej z instytucjonalnym autorytetem narratora*. Działające na nas wyobrażenie fikcyjnej myśli nie jest więc wyprowadzane z możliwości języka do naśladowania życia psychicznego, ale raczej z konwencjonalnych cech poszczególnych aktów mowy, za pomocą których autorzy tworzą fikcje literackie.

[przełożyła Izabela Mroczek]

55. Arystoteles np. konstatuje „Poeta powinien mianowicie jak najmniej mówić od siebie, bo nie z tego przecież względu jest naśladowcą”. Arystoteles, *Poetyka*, 1964, s. 65; w wersji polskiej – w tłum. H. Podbielskiego, Ossolium, Wrocław 1983, s. 77). Poeta (narrator) ma się podporządkować postaci.

56. Zob. Ruth Ronen, *Representing the Real*, Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2002, s. 126.

57. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003 [1998], s. 153–56.

Pojęcie „świata”
w koncepcjach Szkoły Praskiej
i w teorii narracji fikcjonalnej Doležela¹

Wstęp

Książkę *Sposoby narracji w literaturze czeskiej (Narativní způsoby v české literaturze)* Lubomír Doležel wydał dwukrotnie. Pierwszy raz po angielsku w 1973 roku w wydawnictwie uniwersytetu w Toronto², drugi raz po czesku – dwadzieścia lat później – w 1993 roku³. Mimo że oba wydania mają identyczny tytuł i identyczna powinna być również ich treść, nie można powiedzieć, że czeska wersja jest tylko tłumaczeniem angielskiego oryginału. Chodzi raczej o zupełnie nową pracę, która odpowiada (nowemu) podejściu Doležela do problematyki światów fikcyjnych.

Przesunięcie czeskiego tłumaczenia *Sposobów narracji* w kierunku semantyki światów fikcyjnych jest widoczne w wielu uzupełnionych passusach, w których Doležel bezpośrednio mówi o światach fikcyjnych, ale także w zupełnie odmiennym problematyzowaniu pojęcia „świata”. Jeżeli porównamy na przykład jego podejście do tego terminu w rozdziale poświęconym kompozycji *Labiryntu świata i raju serca* Komeńskiego ze stanowiskiem, jakie badacz zaprezentował w artykule będącym pierwowzorem tego rozdziału, a opublikowanym pod tytułem *Kompozycja Labiryntu świata i raju serca J.A. Komeńskiego (Kompozice Labiryntu světa a ráje srdce J.A. Komenského)* w czasopiśmie „Česká literatura” już w 1969 roku⁴, okazuje się, że w ujęciu pierwotnym pojęcie „świata” jest w pełni związane z konstrukcją świata przedstawionego dzieła epickiego (tzn. z postaciami, akcją i środowiskiem), podczas gdy w wersji czeskiej *Sposobów narracji* – czyli w książce z roku 1993 – już prawie we wszystkich przypadkach pojęcie „świat” zastępuje pojęcie „świata fikcyjnego”. Symptomatyczne dla tej przemiany

1. Artykuł powstał w ramach projektu *Tři podoby české literární vědy v exilu po roce 1968: L. Doležel, K. Chvatík, M. Grygar*, B9056305 GAAV ČR.

2. Lubomír Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo 1973.

3. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literaturze*, Československý spisovatel, Praha 1993.

4. Lubomír Doležel, *Kompozice „Labiryntu světa a ráje srdce” J. A. Komenského*, „Česká literatura” 17, 1969, nr 1–2, s. 37–54.

mogą być dwa zdania, z których pierwsze zaczerpnięte zostało z tekstu „pierwowzoru”, a drugie, dla porównania, ze *Sposobów narracji*: „Kontrast pomiędzy obserwatorem a obserwowanym przedstawia tutaj wędrowiec-narrator ze swoimi przewodnikami z jednej strony oraz »świat«, jego postacie epickie, działania tych postaci i ich środowisko ze strony drugiej”⁵. Z kolei w tekście nowszym badacz pisze tak: „Narracyjny świat fikcyjny jest wielowymiarową strukturą znaczeniową, której głównymi elementami są: akcja, postacie i środowisko (naturalne i kulturowe)”⁶. Co wpłynęło na Lubomíra Doležela i zaważyło na tym, że zamiast „świata” zaczął rozpatrywać „świat fikcyjny”? Moim zdaniem – odpowiedzi należy szukać głęboko: na poziomie wzajemnych powiązań pomiędzy koncepcjami „świata” i „światów” Doležela oraz Vodički.

Dzieło artystyczne jako „świat”

Komentarze stwierdzające, że status ontologiczny dzieła artystycznego można opisać z jednej strony jako naśladowanie, jako duchową reprodukcję rzeczywistości, jako fikcyjną reprezentację świata lub jako skomplikowanie rozwarstwoną strukturę semantyczną, a z drugiej strony jako konkretny fakt materialny, zwracają naszą uwagę na to, że już co najmniej od czasów *Poetyki* Arystotelesa dzieło artystyczne jest definiowane i charakteryzowane przede wszystkim w odniesieniu do rzeczywistości⁷. Krótko mówiąc: dzieło artystyczne (literackie) jest jako takie – słowami Květoslava Chvatíka – specyficznym modelem świata. Przez formalistów i strukturalistów było rozumiane jako całość, dynamiczna struktura, która jest określonym porządkiem i związkiem dialektycznym poszczególnych składników, pomiędzy którymi istnieje stałe napięcie. Ta struktura, obejmująca również wymiar systemowy i czasowy, ma być według nich studiowana niezależnie od wszystkich swoich zewnętrznych relacji i powiązań, przede wszystkim więc jako zjawisko *sui generis*⁸. Chociaż na podstawie powyższego twierdzenia moglibyśmy przypuszczać, że badanie problematyki relacji pomiędzy dziełem a rzeczywistością przesunęło się w strukturalizmie na dalszy plan, tak nie jest (i nie było).

Celem tej pracy nie jest jednak udzielenie wyczerpującej odpowiedzi w tej kwestii. Chodzi mi raczej o zarys podobieństw i różnic jej rozwiązań w poetyce Szkoły Praskiej i w teorii światów fikcyjnych Lubomíra Doležela. Moim zdaniem centralną kategorię stanowi tu kategoria „świata”. Dokładniej rzecz ujmując,

5. Lubomír Doležel, *Kompozice...*, s. 40.

6. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 10.

7. Květoslav Chvatík, *Strukturální estetika*, Host, Brno 2001, s. 101.

8. Jan Mukařovský, Předmluva, w: *Kapitoly z české poetiky III*, Svoboda, Praha 1948, s. 9.

przedmiotem mojego badania jest: (1) analiza pojęcia „rzeczywistości intencjonalnej” Mukařovskiego i Ingardena; (2) analiza relacji pomiędzy koncepcją „świata fikcyjnego” Doleřela i „świata fikcji” Vodičky oraz (3) analiza projektu poezji fantastycznej Josefa Jungmanna – przedstawiciela czeskiego odrodzenia narodowego, jak również porównanie jego typologii światów fikcji z typologią światów fikcyjnych Lubomíra Doleřela.

„Świat dzieła” według Jana Mukařovskiego i Romana Ingardena

W badaniach dotyczących relacji pomiędzy teorią światów fikcyjnych i poetyką strukturalną (semiotyczną) Szkoły Praskiej odniesienia poetyckie okazują się zagadnieniem centralnym. Mimo że Szkoła Praska nie zrealizowała szczegółowego i systemowego opracowania problematyki referencji – jak zaznacza Lubomír Doleřel w swojej pracy *Rozdziały z historii poetyki strukturalnej (Kapitoly z dějin strukturální poetyky, 1990)*⁹ – jednak wykłady uniwersyteckie Jana Mukařovskiego z końca lat trzydziestych XX wieku, których reprezentatywny wybór został opublikowany dopiero w 1995 roku¹⁰, świadczą nie tylko o tym, że we wczesnej fazie rozwoju Szkoły Praskiej istniał już stosunkowo spójny „system” jego myślenia strukturalistycznego, ale również o tym, że problematyka odniesienia jest w jego dziele obecna.

W wykładach z lat 1933–1934 zatytułowanych *Filozofia języka poetyckiego (Filozofie jazyka básnického)* Mukařovský po raz pierwszy formuluje pogląd, że wypowiedź językowa ma dwojaki stosunek wobec rzeczywistości. W ciekawy sposób rozwija tu myśl Ingardena o rozumieniu znaczenia słów i sensu zdań¹¹, następnie sam podaje krótki opis semantyki zdania, chociaż, jak mówi: „Nie chodzi nam o semantykę zjawisk językowych, ale semantykę wszystkie-

9. Lubomír Doleřel, *Kapitoly z dějin strukturální poetyky. Od Aristotela k Pražské škole*, przeł. Bohumil Fořt, Host, Brno 2000, s. 181 (pierwsze wydanie: *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 1990).

10. Dwa teksty wykładów uniwersyteckich Jana Mukařovskiego z lat 1933–1934 (*Filozofie jazyka básnického* oraz *Filozofie básnické struktury*) zostały opublikowane już w 1981 roku w 8. tomie *Wiener slawistischer Almanach*; wydanie zostało przygotowane przez Milana Jankovića i Miroslava Procházkę. Por. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, w: *Wiener slawistischer Almanach*, T. 8, 1981, s. 13–76; Jan Mukařovský, *Filozofie básnické struktury*, w: *Wiener slawistischer Almanach*, T. 8, 1981, s. 77–116. W zmienionej formie, rozszerzonej o tekst wykładów uniwersyteckich z lat 1929–1930 *Básnická sémantika*, stały się częścią zbioru *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky Praha – Bratislava*, który zebrał i opracował Miroslav Procházka (Karolinum, Praha 1995).

11. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1931 (1965); w jęz. czeskim: *Umělecké dílo literární*, przeł. Antonín Mokrejš, Odeon, Praha 1989.

go, co w wypowiedzi językowej może być zawarte, a więc także o semantykę wyższych jednostek znaczeniowych i ostatecznie o przygotowanie do własnej filozofii dzieła poetyckiego”¹².

Mukařovský rozwiązuje kwestię referencji wypowiedzi językowej, wskazując z jednej strony rzeczywistość reprezentowaną przez „przedmiot intencjonalny”, który rozumie jako projekcję znaczenia słowa poza słowo, z drugiej strony na rzeczywistość transcendentną (tj. rzeczywistość *sui generis*, którą dzięki naszym zmysłom postrzegamy wyłącznie w sposób zapośredniczony). Stosunkowo wiele uwagi poświęca sprecyzowaniu pojęcia przedmiotu intencjonalnego. W przeciwieństwie do Ingardena, który zajmuje się nim głównie pod względem znaczeniowej struktury słowa lub zdania, Mukařovský uważa, że przedmiot intencjonalny może całkiem dobrze istnieć bez odwoływania się do znaczenia. Według Mukařovskiego przedmiot ten wprawdzie jest zawarty w znaczeniu poprzez swoje pochodzenie, ale mimo to „może tymczasowo pojawić się również bez niego”¹³. Jako przykład wymienia malarstwo, w którym przedstawia się przedmioty intencjonalne (nie można bowiem zobrazować rzeczywistości ontologicznej). Swoje uwagi precyzuje, twierdząc, że „[przedmiot intencjonalny] nie tyle jest związany ze znaczeniem słownym i nie tyle opiera się na nim, ile znajduje się w połowie drogi pomiędzy nim a ową transcendentną rzeczywistością”¹⁴.

Z punktu widzenia naszych badań zasadniczy jest następujący moment: wypowiedź językowa nie wchodzi w kontakty z jednym przedmiotem intencjonalnym, ale z całym zespołem takich przedmiotów i stanów, które tworzą zwartą całość – specyficzną rzeczywistość intencjonalną. Mukařovský mówi dosłownie: „świat”. Rzeczywistość tę rozumie przede wszystkim jako zbiór wartości, ale według niego składa się ona również z materiału dostarczonego przez postrzeganie zmysłowe, poprzez czytanie i myślenie. Co dokładnie ma Mukařovský na myśli?

Podczas gdy przedmiot intencjonalny jest korelatem słowa, rzeczywistość intencjonalna jest korelatem wyższej jednostki: zdania (względnie tekstu). Za istotne uważam spostrzeżenie Mukařovskiego, że przedmiot intencjonalny ma charakter zbiorowy (społeczny), że (1) odwołuje się do jakiegoś punktu czy obszaru rzeczywistości transcendentnej, ale jest konfrontowany z całym kontekstem rzeczywistości intencjonalnej i że (2) składa się z pewnej wartości (obok wartości widzialnych i niewidzialnych znajduje się tu cała sieć tzw. wartości rozproszonych, które są „spoiwem” naszego świata, np. „światopogląd”).

12. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, w: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky Praha – Bratislava*, red. Miroslav Procházka, Karolinum, Praha 1995, s. 111.

13. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 110.

14. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 110.

Mukařovský poprzez ten długi wywód przygotowuje grunt, żeby wyjaśnić relację pomiędzy językiem a rzeczywistością:

[...] całe zdanie [ma] bliżej do rzeczywistości transcendentnej niż znaczenie pojedynczego słowa, z kolei znaczenie całego kontekstu jest jej bliższe niż znaczenie całego zdania. Wynika to z faktu, że jak, już było powiedziane, dopiero kiedy kontekst jest dokończony, definitywnie ustalona jest relacja przedmiotowa wszystkich podrzędnych mu części. A więc, najbliższe rzeczywistości jest całościowe znaczenie kontekstu, które nazywamy tematem („treść”)¹⁵.

Dlatego w wypowiedzi informującej treść ma przewagę nad elementami językowymi – kryterium stanowi tu stosunek wobec rzeczywistości, przeciwnie w wyrażeniu poetyckim, w którym odniesienie do rzeczywistości jest jedynie środkiem formalnym. W tym znaczeniu zrozumiała jest myśl, że autoteliczność jest w poezji tylko osłabieniem stosunku wobec rzeczywistości transcendentnej¹⁶.

Poprzez dokładne rozróżnienie obu rzeczywistości (transcendentnej i intencjonalnej), a zwłaszcza przez pojmowanie rzeczywistości intencjonalnej jako całościowego „świata” wartości, Mukařovský znacznie zbliżył się do takiej koncepcji dzieła literackiego, która ujmuje go jako niezależny, zobrazowany świat, tj. świat (zbiór) przedstawionych przedmiotów. Mukařovský został jednak przed bramą, która prowadziłaby do refleksji nad ukazanym światem jako specyficzną sferą bytu, która tworzy jedność zintegrowaną i spójną ontologicznie¹⁷. Pozostawało mianowicie uczynić jeszcze jeden krok: od przedmiotów (i stanów) intencjonalnych w kierunku przedmiotów przedstawionych w dziele literackim. Tym zadaniem zajął się Roman Ingarden.

W swojej ważnej pracy, zatytułowanej *O dziele literackim* (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), a następnie – o wiele wyraźniej – w *O poznawaniu dzieła literackiego* (1957), Ingarden pokazuje, że w dziele literackim interesują nas właśnie te intencjonalne stany przedmiotowe lub ogólniej: intencjonalne korelacje zdań. Dzieje się tak, ponieważ podczas lektury dzieła właśnie one wchodzi we wzajemne stosunki i powiązania; tworzą szereg stanów przedmiotowych i sytuacji, z których dowiadujemy się o ich „losie”. Podczas lektury odkrywa

15. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 117.

16. O stosunku języka poetyckiego wobec rzeczywistości Jan Mukařovský mówi m.in.: „W stosunku do rzeczywistości możliwe są w dziele poetyckim najróżniejsze gry i odcienie, np. przemieszanie elementów baśniowych z realistycznymi, kilka odmiennych interpretacji faktów, przez co powstaje rzeczywistość w kilku realizacjach itp. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 115.

17. Warto wspomnieć, że w pracy *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z 1936 roku Mukařovský opowiada się przeciwko pogładowi, że sztuka tworzy „niespotykane dotąd rzeczywistości”. Por. Lubomír Doležel, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky...*, s. 183.

się przed nami „dziwny, istniejący sam dla siebie świat rzeczy, ludzi, wydarzeń i wypadków, który ma swoją własną dynamikę i atmosferę emocjonalną”¹⁸.

Akt niezbędny aby mogło nastąpić „przejście” od poszczególnych stanów intencjonalnych do „świata” przedstawionego – akt, jakiego należy dokonać wielokrotnie – to akt „obiektywizacji”, czyli konstituowania i zrozumienia świata przedstawionego jako określonej całości, w której „jakoby” obiektywnie istnieją wydarzenia i wszystkie pozostałe tworzące go elementy. Dopiero poprzez syntetyzującą obiektywizację (obejmującą i łączącą w jedną całość informacje wyrażone w różnych zdaniach) przedstawione przedmioty ukazują się jako „quasi-rzeczywistość”, która posiada własny los, formę i dynamikę¹⁹. W wyrażeniu „czytanie dzieła” Ingarden łączy więc poznawcze i twórcze akty recepcji, które nakładają na czytelnika określone wymagania; zwłaszcza co do jego aktywności i kwalifikacji²⁰. Syntetyzująca obiektywizacja w znacznym stopniu zależy jednak od struktury warstwy znaczeniowej dzieła.

Mukařovský bardzo dobrze znał pracę Ingardena i był oczywiście świadomy, że artystyczne dzieło literackie przedstawia szczególnie, niezależny „świat” (świadczą o tym wyrażenia takie jak „środowisko akcji” czy „opowiadana rzeczywistość”). Rozwiązanie problemu poetyckiego *odniesienia* pozostało jednak w jego dziele tylko zarysowane.

Dopiero Felix Vodička, jeden z najwyraźniejszych przedstawicieli drugiego pokolenia Szkoły Praskiej, którego podejście do dzieła artystycznego jako do specyficznego „świata fikcji” można by było porównywać z koncepcją „świata fikcyjnego” Doležela, spróbował bardziej szczegółowo opracować i wyjaśnić problem poetyckiego odniesienia.

Pojęcie „świata fikcji” Vodički

Ogólna charakterystyka niektórych wspólnych cech postaw badawczych Felixa Vodički i Lubomíra Doležela mogłaby brzmieć następująco: obaj kładą nacisk na epistemologię racjonalną, która w naszym środowisku formowała się w ramach badań teoretycznoliterackich i estetycznych Szkoły Praskiej, obaj w związku z analizą narracji zajmują się analizą typów i zespołów wypowiedzi,

18. Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, przeł. Hana Jechová, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 39.

19. Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, s. 43.

20. Do rzeczywistego aktu syntetyzacji według Ingardena dochodzi na trzech poziomach lektury dzieła: (1) w trakcie czytania poszczególnych części (zdań, akapitów, rozdziałów); (2) po przeczytaniu tych części; (3) po przeczytaniu całego dzieła. Wynika z tego, że konieczna jest stała korekta takich stopniowych „obiektywizacji”, jak również późniejsza kontrola ich sumarycznego efektu po przeczytaniu całego dzieła.

a także zwracają uwagę na konstrukcję tematyczną dzieł literackich. Podczas bardziej szczegółowej analizy ich koncepcji znaleźlibyśmy jednak o wiele więcej wzajemnych powiązań i zależności. Dwa podstawowe problemy, które, według mnie, właściwie ilustrują ogólną współzależność ich stanowisk to: (1) koncepcja „świata” pojawiająca się u nich w związku z analizą struktury tematu epickiego i jego poszczególnych elementów, oraz (2) badanie relacji, jaka zachodzi pomiędzy fikcją a rzeczywistością.

Zagadnienie struktury tematu epickiego zajmuje poczesne miejsce w rozważaniach czeskiego strukturalizmu. Temat jest bowiem elementem centralnym konstrukcji znaczeniowej dzieła: jego status potwierdza również Jan Mukařovskij, który rozwija wcześniejsze, bardzo interesujące podejście Borisa Tomařevskiego. Felix Vodička zgłębia problematykę struktury tematu epickiego w pracy *Počátky prózy nowoczesnej (Počátky krásné prózy novočeské, 1948)* w związku z analizą konstrukcji tematycznej Jungmannowskiego tłumaczenia *Atali Chateaubrianda*. Charakterystyka, jakiej dokonuje, opiera się właśnie na stanowiskach Tomařevskiego i Mukařovskiego, którzy tematykę dzieła literackiego rozumieją jako system (zbiór) motywów, ich zespołów i szeregów²¹ – przy czym, według Tomařevskiego, motyw charakteryzuje odpowiedniość wobec wypowiedzi jednego zdania. Szeregi motywów są podzielone na powiązane ze sobą całości (Mukařovskij i Vodička używają terminu „konteksty”), które tworzą materiał tematyczny konstrukcji dzieła. Do grupy podstawowych składowych „materiału tematycznego”, obecnych w każdym utworze epickim, a przez to uzyskujących charakter elementów strukturalnych, Vodička przyporządkowuje akcję, postać / postacie i środowisko, które to określenie zastępuje terminem „kontekst świata zewnętrznego”²².

Przyjrzyjmy się dokładniej ostatniemu z wymienionych elementów, który akcentuje całość „świata zewnętrznego” dzieła literackiego. Vodička zauważa, że „istnienie tego świata zewnętrznego towarzyszy wirtualnie całej opowieści i w ten sposób zawsze tworzy tło dla postaci – nawet wtedy, kiedy tymczasowo ów świat jest przytłoczony innymi motywami materiału tematycznego i nawet kiedy jest rozdrobniony tematycznie”²³. Innymi słowy, kontekst świata zewnętrznego jest w utworze narracyjnym zawsze obecny, chociaż może być czasami stłumiony na rzecz postaci i akcji. Choć Vodička przypisuje kontekstowi świata zewnętrznego znaczną autonomię w dziele literackim, definiuje go zawsze

21. Boris Tomařevskij, *Teorie literatury*, przeł. Renáta i Karel Štindl, Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 139; por. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Nakladatelství H&H, Jinočany 1994 [1948], s. 113.

22. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 114.

23. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 114.

z uwzględnieniem jego ram odniesienia, a więc w relacji wobec pozostałych elementów materiału – postaci i akcji.

W związku z tym należy zwrócić uwagę na ważną kwestię: Vodička, opisując ten materiał, celowo odstępuje od używania kategorii „środowiska”, która może się wiązać wyłącznie z lokalizacją czasoprzestrzenną i tzw. środowiskiem materialnym (np. przyroda, przedmioty zewnętrzne), i zastępuje ją wspomnianą kategorią „świata zewnętrznego”. Wpisuje w nią zarówno całość relacji społecznych i opisów psychologicznych, jak również *Zeitgeist* i duchową oraz ideologiczną aurę, w której żyją postaci i w jakiej odgrywa się akcja. Do uczynienia kroku – który formalnie przejawia się w terminologicznym przejściu od „środowiska” do „świata zewnętrznego” i wskazuje, iż w swej refleksji Vodička położył szczególny nacisk na spójność uniwersum (świata) – zainspirowały czeskiego badacza prace teoretyków: Jeana Hankissa²⁴ i Roberta Petscha²⁵. Odwołując się do pojęcia świata zewnętrznego Petscha (*Umwelt der Figuren*) jako świata przyrody, przedmiotów, ale także postaci, Vodička akcentuje zmienność tego elementu w konstrukcji tematycznej dzieła literackiego.

Kwestiami tematyki Vodička zajmuje się z punktu widzenia referencji i jednostkowości formy artystycznej. Pokazuje, że to właśnie tematyka najwyraźniej wiąże dzieło literackie z rzeczywistością świata pozaliterackiego. W swoich *Počátkach...* pisze: „polaryzacja pomiędzy znaną rzeczywistością a rzeczywistością literacką zakładaną przez czytelnika [może stać się] źródłem efektu estetycznego”²⁶. Ponadto rozumie tematykę jako warstwę struktury literackiej, za pośrednictwem której „treść istotnych zainteresowań i współczesnych problemów określonej zbiorowości wywiera największy nacisk na immanentny rozwój struktury literackiej”²⁷. Wzajemne przenikanie się poszczególnych zhierarchizowanych tematów, ich dynamiczne napięcie i relacja strukturalna jest tym, co według Vodički tworzy swoiste dzieło artystyczne. Powstała w ten sposób struktura przekazuje nam nie tylko pewien komunikat o rzeczywistości świata, ale samo dzieło przedstawia własną (literacką) rzeczywistość, swój własny świat – „rzeczywistość literacką”²⁸.

Chociaż Vodička przypisuje temu światu autonomiczne istnienie, jest ono jednak w pełni i całkowicie uzależnione od tekstu, który go tworzy (w znacznym stopniu jest więc ów świat porównywalny z tym, co Doležel nazywa *światem*

24. Jean Hankiss, *Les problèmes du milieu*, „Helicon” 3, 1941; cyt. za: Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 114.

25. Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1942, s. 223.

26. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 167.

27. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 168.

28. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 167.

fikcyjnym) – nazywa go *światem fikcji*. Mimo, że współzależność pojęć *fikcji* i *fikcyjny*, czy też konceptów *świata fikcji* (Vodička) i *świata fikcyjnego* (Doležel) jest ewidentna, uważam, że podczas głębszej analizy znaczeniowej obu terminów znajdziemy różnice, które nie są widoczne na pierwszy rzut oka. Skoncentrujemy się więc na odniesieniach obu „światów”. Czy są takie same, czy coś je różni?

W pracy *Początki prózy nowoczesnej*, interpretując preromantyczne opowiadania historyczne Josefa Lindy *Blask nad pogaństwem* (*Záře nad pohanstvem*, 1818), Felix Vodička pisze:

Poeta wywołuje przed oczami czytelnika wyjątkowy, osobliwy świat, rzeczywistość, która wobec codziennej rzeczywistości czytelnika była w pozycji nadrzędnej. [...] Człowiekowi nowoczesnemu przeciwstawia się człowieka naturalnego. I tak nawet literatura preromantyczna nie zajmuje się człowiekiem współczesnym, nie śledzi człowieka niezmiennie stałego i takiego samego, ale przygląda się człowiekowi włączonemu do zakładanego, idealnego i fikcyjnego środowiska. [...] Świat fikcji ludzi z dawnych epok, ludzi prymitywnych pod względem stylu życia, ale bogatych wewnątrznie, społecznie i uczuciowo, świat fikcji społeczności pasterskiej, żyjącej w kontakcie z naturą – świat fikcji Indian osadzony w egzotycznej, amerykańskiej przyrodzie – to jest rzeczywistość literacka, w której lubuje się preromantyzm. Czeskiego czytelnika musiało szczególnie satysfakcjonować, jeżeli mógł sobie ten świat fikcji, wytworzony i tylko słabo oparty o ustalenia naukowe, wyobrazić w dawnych czasach w środowisku czeskim lub słowackim²⁹.

Można zauważyć, że Vodička pracuje ze znaczeniem słowa „rzeczywistość” w dwojaki sposób. Z jednej strony rozważa odrębną „rzeczywistość literacką” – autonomiczny świat pojedynczego dzieła narracyjnego, z drugiej strony jednak ten „świat” ustosunkowuje i odnosi do zwyczajnego, otaczającego świata, do konkretnej *rzeczywistości empirycznej*. I właśnie na podstawie tego stosunku rzeczywistości literackiej wobec realności, dochodzi do uświadomienia sobie ułudy i wyidealizowania porównywanego świata literackiego, który znajduje się w stosunku do „codziennej rzeczywistości czytelnika w pozycji nadrzędnej”.

Dokładniej rzecz ujmując: Vodička zarysowuje dwa pojęcia tekstu narracyjnego: (1) tekst wypowiadający się o autonomicznym, swoistym świecie (rzeczywistości literackiej); jest jednak równocześnie (2) tekstem, który wciąż jest odnoszony do realności. Z tego powodu również wyżej wspomniany świat *Blasku nad pogaństwem* jest określany jako „fikcja”, tj. świat zmyślony. Zatem pojęcie Vodički „świat fikcji” najlepiej interpretować jako pojęcie, które odnosi się do specyficznego rodzaju literatury – historycznej lub gatunkowej.

29. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 253–254.

Pojęcie „świata fikcyjnego” Doležela

Inaczej niż Felix Vodička, Lubomír Doležel buduje swoją teorię możliwych światów fikcji w oparciu o fakt, że „tekst fikcyjny odnosi się do świata fikcyjnego”, a więc ustosunkowuje się wobec tego, co sam wytworzył. Przyjmuje więc pojęcie autonomii rzeczywistości literackiej Vodičky, rozwija je jednak jeszcze dalej w stronę semantyki tekstu narracyjnego i zupełnie od nowa bada zagadnienie referencji³⁰. Porównajmy teraz pojęcie zhierarchizowanej tematyki Vodičky z podejściem Doležela, które rozwinął w swojej (poprawionej na potrzeby czeskiego tłumaczenia) pracy *Sposoby narracji w literaturze czeskiej* (1973/1993). Doležel proponuje w niej szczególne rozumienie pojęcia tekstu narracyjnego: „Autor pisze tekst narracyjny, żeby stworzyć świat fikcyjny; czytelnik za pośrednictwem tekstu narracyjnego odkrywa ten świat. W komunikacji narracyjnej [...] tekst narracyjny zostaje więc zastosowany jako środek konstrukcji i rekonstrukcji świata fikcyjnego. Narracyjny świat fikcyjny jest wielowymiarową strukturą znaczeniową, której podstawowymi składnikami są: akcja, postacie i środowisko (naturalne i kulturowe)”³¹. Poprzez świat fikcyjny Doležel rozumie więc taki świat, który jest światem możliwym stworzonym przez tekst. Podkreśla, że struktura świata fikcyjnego jest całkowicie uzależniona od struktury tekstu narracyjnego, z niej się rozwija jego własna pełność lub niedookreśloność. Już w powyższym cytacie widać, do jakiego stopnia Doležel przejmuje pojęcie tematu wypracowane przez Vodičkę i do jakiego stopnia pracuje z nim, dostosowując ten koncept do własnych celów³².

Założeniem metodologicznym, na którym opiera się jego teoria fikcyjnych światów jest założenie o zasadniczej różnicy pomiędzy światem fikcyjnym a światem aktualnym. Doležel odchodzi od mimetycznego czytania literatury,

30. W artykułach o historii poetyki Szkoły Praskiej, Doležel stwierdza, że to właśnie teoria referencji pozostała w jej badaniach strukturalistycznych niedostatecznie rozwinięta (por. Lubomír Doležel, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky...*, s. 181 i następne). Uzależnienie Szkoły Praskiej od pojęcia systemu znaków de Saussure’a uniemożliwiło, według Doležela, wypracowanie kompleksowego ujęcia teorii referencji. Tę lukę próbuje uzupełnić właśnie teorią fikcyjnych światów. Por. Ondřej Sládek, *K teorii a metodologii Lubomíra Doležela*, w: *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, red. Bohumil Fořt, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., Praha 2012, s. 15–39; Bohumil Fořt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Host, Brno 2005; Ondřej Sládek, Bohumil Fořt, *The Prague School and Lubomír Doležel's Theory of Fictional Worlds*, w: *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, red. Wolf Schmid, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2009, s. 313–352.

31. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 10.

32. Por. Lubomír Doležel, *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*, „Česká literatura” 39, 1991, č. 1, s. 1–13; zob. również tegoż autora: *Felix Vodička a moderní naratologie*, „Česká literatura” 44, 1996, č. 4, s. 339–345.

względnie od akcentowania jej charakteru mimetycznego i funkcji mimetycznej³³. Jednak nie oznacza to, że nie poświęca już więcej uwagi problematyce relacji fikcji i rzeczywistości. Termin świat fikcyjny odnosi się do ontologicznego charakteru świata skonstruowanego przez dzieło fikcji literackiej (ale także poprzez fikcje w innych mediach)³⁴. Definicję światów fikcyjnych podaje następnie w pracy *Heterocosmica* (1998): „Fikcyjne światy literatury [...] są szczególnym rodzajem możliwych światów; są to estetyczne artefakty stworzone, przechowywane i krążące w medium fikcyjnych tekstów. [...] Światy fikcyjne i ich elementy zyskują w pełni sprecyzowany status ontologiczny, status niezaktualizowanych możliwości”³⁵.

Z porównania stanowisk obu teoretyków wynika, że na pewno nie można utożsamiać pojęcia „świata fikcji” Vodički ze „światem fikcyjnym” Doležela. W skrócie: „świat fikcji” Vodički jest wprawdzie światem przedstawiającym specyficzną rzeczywistość literacką, jednak mimo to *odnosi się do rzeczywistości nieempirycznej, sztucznej*. Za to „świat fikcyjny”, który znajdujemy u Doležela, jest *światem generowanym przez tekst narracyjny*, światem zupełnie jednorodnym pod względem ontologicznym.

Różnice są jednak widoczne już na poziomie analizy tematów: po pierwsze Vodička zaznacza, że „kontekst świata zewnętrznego” jest mocno związany ze strukturą tematyczną akcji i postaci. Dopiero na podstawie ich wzajemnego związku tworzy się własny świat dzieła literackiego, specyficzna rzeczywistość literacka. Dla tego w pełni dynamicznego powiązania struktur tematycznych Lubomír Doležel wprowadza termin „świat fikcyjny” (chodzi właściwie o makrostrukturę narracyjną), a z tej perspektywy „kontekst świata zewnętrznego” Vodički przedstawiałby zaledwie jedną jego część. Drugie ustalenie polega na tym, że Doležel nie przejmuje pojęcia „kontekst świata zewnętrznego” od Vodički i pozostaje przy tradycyjnym określeniu tego składnika tematycznego jako „środowiska”³⁶.

33. Lubomír Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, „Poetics Today” 9, 1988, s. 475–496. Patrz także: Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003.

34. Por. Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London 1986. Również: Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1991. Por. też: Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1994; Thomas L. Martin, *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2004.

35. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003 [1998], s. 30.

36. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 10; por. Lubomír Doležel, *Kompozice „Labyrintu světa a ráje srdce” J. A. Komenského*, s. 40.

Doležel uważa określenie wzajemnego stosunku pomiędzy tematologią strukturalną i semantyką narracyjną za jedno z podstawowych zadań teorii narracji³⁷. Według czeskiego badacza zadanie to można rozwiązać jedynie w ramach ogólnej semantyki tekstu. Swoim podejściem pokazuje, że najwłaściwszym sposobem na poradzenie sobie z tym zadaniem, jest połączenie semantyki Fregego z semantyką możliwych światów. Związek Lubomíra Doležela z tradycją czeskiego strukturalizmu jest widoczny już w opracowywaniu procesów tzw. semantyki ekstensjonalnej świata fikcyjnego, która koncentruje się na analizie poszczególnych struktur tematycznych: postaci, akcji, interakcji itd. Podejście metodologiczne i analiza poszczególnych części odpowiadają analizie tematologicznej, którą przeprowadzał już Felix Vodička. Zgodności obu procesów przeprowadzanych w ramach strukturalizmu i w ramach ekstensjonalnej semantyki świata fikcyjnego nie zyskamy tylko poprzez ich szczegółową analizę i porównanie, świadczy o niej charakterystyka, którą podaje sam Doležel: „Tematologia strukturalna jest ekstensjonalną semantyką narracji, badającą struktury świata fikcyjnego i jego kategorie – fabułę, występujące postacie, relacje między postaciami, akcję, interakcje, motywację psychologiczną itp”³⁸.

W skrócie można powiedzieć, że Vodički pojęcie tematu miało znaczny wpływ na teorię światów fikcyjnych Doležela. Zainspirowało go do przemyślenia i oceny poszczególnych form struktur tematycznych, które według niego ostatecznie muszą prowadzić do koncepcji świata fikcyjnego³⁹. Jednak w związku z tym trzeba także zwrócić uwagę na artykuły zajmujące się stylem nowoczesnej czeskiej prozy, w których Doležel opracowuje dokładne rozróżnienie zespołów wypowiedzi i tworzy typologię wypowiedzi narracyjnych. Zauważa – podobnie jak jego nauczyciel Felix Vodička w książce *Początki prozy nowoczesnej* – jak wzrasta rola narratora w opowieści narracyjnej i jak dochodzi do stopniowej subiektywizacji w rozwoju struktury literackiej⁴⁰.

37. Lubomír Doležel, *Strukturální tematologie...*, s. 4; por. Ondřej Sládek, *K teorii a metodologii Lubomíra Doležela*, s. 15–39; Bohumil Fořt, *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*, Masarykova Univerzita, Brno 2008.

38. Lubomír Doležel, *Strukturální tematologie...*, s. 5.

39. Lubomír Doležel, *Felix Vodička a moderní naratologie*, „Česká literatura” 44, 1996, č. 4, s. 339–345.

40. Na przykład analiza funkcji mowy niezależnej w dziele epickim Vodički pokazuje, że poprzez użycie tej mowy (1) zmienia się podmiot narracji; (2) zmienia się określenie czasu wypowiedzi; (3) wnosi się do dzieła wyraźniejsze rozróżnienie pomiędzy postacią a jej wypowiedzią językową z jednej strony a światem zewnętrznym ze strony drugiej. Por. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 234 i następane.

Pojęcie „świata wymyślonego” Jungmanna

W swoich uwagach doszliśmy do punktu, w którym można by przeoczyć wzajemny stosunek teorii światów fikcyjnych Lubomíra Doležela i poetyki strukturalnej Szkoły Praskiej. Okazuje się, że podczas gdy związek Doležela z Mukařovským widoczny jest głównie na poziomie metodologii, wpływ Vodičky jest bardziej istotny i konkretny. Pozostaje jednak pytanie gdzie (i czy w ogóle) można szukać źródła tych wszystkich płodnych efektów, które niesie z sobą na przykład koncepcja „świata fikcji” Vodičky? Czy chodzi o jego zupełnie pierwotną i oryginalną ideę, czy może można tu odnaleźć jeszcze inne (starsze) źródło inspiracji? Uważam, że to pytanie jest całkowicie uzasadnione, ale do tej pory nie zostało zadane.

Poezja fantastyczna (literatura)

Po odpowiedź będziemy musieli sięgnąć głęboko w przeszłość (co najmniej do pierwszej połowy XIX wieku) i poświęcić uwagę jednej z najbardziej znaczących osobistości czeskiego odrodzenia narodowego – Josefowi Jungmannowi (1773–1847). Znany głównie jako tłumacz, historiograf i autor monumentalnego *Słownika czesko-niemieckiego* (1834–1839), był jednak również autorem pierwszego czeskiego podręcznika do teorii literatury – *Piśmiennictwo (Slovesnost)*, który po raz pierwszy opublikował w 1820 roku (a w poprawionej, znacznie rozszerzonej wersji wydał go następnie w latach 1845–1846). I właśnie tutaj, w zmienionej części teoretycznej, która została zainspirowana przez niemieckie poetyki Reinbacha, Poëlitza i Eberharda możemy odnaleźć ciekawy passus poświęcony poezji fantastycznej⁴¹.

Według Jungmanna poezja fantastyczna (literatura) przedstawia obraz ludzi i ich różne relacje w świecie fantastycznym, tj. w „świecie wymyślonym”. W tym wymyślonym świecie, który od początku do końca jest „fikcją”, jakby powiedział Felix Vodička, obowiązują całkiem inne prawa natury niż w naszym świecie. Jeżeli chodzi o prawa fizyki – ludzka kreatywność i wyobraźnia nie jest niczym ograniczona w procesie budowania wymyślonego świata, różnych nadprzyrodzonych sił i tworów. Jedynym ograniczeniem, czy też jedynym kryterium, które Jungmann ustala dla tworzenia takich światów, jest zachowanie określonych *praw moralnych*. Przestrzeganie *praw moralnych* jest w tym znaczeniu podstawowym kryterium ontologicznej spójności świata. Jungmann podkreśla

41. *Slovesnost* Jungmanna w sposób zasadniczy wpłynęła na rozwój i ustalenie kanonu czeskiej terminologii teoretycznoliterackiej i lingwistycznej. Analizą tej problematyki i (nowej) terminologii Jungmanna zajmował się szczególnie Alois Jedlička w swoim dziele: *Josef Jungmann a obrozenská terminologie literárně vědná a linguistická*, Česká akademie věd a umění, Praha 1948.

uniwersalny charakter tych praw, stwierdzając, że są im podporządkowane nie tylko wszystkie „sceny” świata rzeczywistego, ale także świata wymyślnego. Następnie kontynuuje: „[...] dzięki przestrzeganiu tych praw sceny wymyślone nabierają wewnętrznej prawdziwości”⁴².

Podczas gdy z perspektywy Vodičky kryterium prawdziwości byłoby na pewno związane z tekstem (względnie z porównaniem z rzeczywistością), Jungmann proponuje tu inną „uniwersalną” zasadę, zgodnie z którą przy tworzeniu świata wymyślnego zwyczajne przestrzeganie wartości i postaw moralnych jest gwarancją (wewnętrznej) prawdziwości. Dodajmy: nie prawdziwości słów czy zdań, ale pewnych scen, całych obrazów i organizacji świata wymyślnego.

Mieszkańcy świata wymyślnego są natury innej niż człowiek. Chodzi przede wszystkim o: (1) bogów lub duchy, ponadto (2) stworzenia ziemskie obdarzone nadprzyrodzoną siłą, siły spersonifikowane itd. Podział ten odpowiada w zasadzie prostej typologii światów wymyślonych, które Jungmann dzieli na (a) wyższe i (b) niższe. Do pierwszego typu świata (wyższego) przyporządkowuje np.: niebo, piekło, wraz z ich duchami i bogami, do niższego świata zalicza ziemię lub stworzenia obdarzone nadprzyrodzoną siłą (bohaterów mitycznych).

Na podstawie tej ogólnej charakterystyki poezji fantastycznej Jungmann stwierdza, że wrażeniem estetycznym z wiersza fantastycznego nie może być nic innego niż „zdumienie”. Dalej, w zwięzłych opisach, roztacza widok na gatunkowe rozróżnienie literatury fantastycznej. Wyróżnia: opisowy wiersz fantastyczny, epos fantastyczny (kościelny i świecki), powieść magiczną, bajkę ludową, grę magiczną, balladę i na koniec operę magiczną.

Idee leżące u podstaw *Slovesnosti* Jungmanna są bardzo inspirujące. Zwłaszcza, gdy uświadomimy sobie, że to w tej właśnie pracy został sformułowany pogląd, że poezja fantastyczna jest określonym typem literatury, konstruującym specyficzny (fantastyczny) świat, w którym jednak mają zastosowanie ogólnie obowiązujące prawa. Nasuwa się jednak pytanie dlaczego ten projekt teoretyczny nie znalazł kontynuatorów i jak to możliwe, że pozostał tak długo niezauważony – choć jednocześnie należy podkreślić, że Felix Vodička, jako wybitny znawca czeskiej literatury XIX wieku, znał również dzieła Josefa Jungmanna⁴³: porównywanie poglądów Vodičky z koncepcją Jungmanna i wnioskowanie na tej podstawie

42. Josef Jungmann, *Slovesnost aneb Náuka o výmluvnosti prozaické, básnické i řečnické se sbírkou příkladů v nevázané i vázané řeči*, České Museum, Praha 1845, s. 150.

43. Warto zauważyć, że Felix Vodička poświęcił Jungmannowi kilka opracowań: *Obrození jako problém literární* [1947], w: *Struktura vývoje*, Dauphin, Praha 1998 [1969], s. 81–104; *Jungmannova úloha v českém obrození*, „Slovo a slovesnost” 10, 1948, s. 129–135; *Kulturní politika Josefa Jungmanna*, w: *Cesty a cíle obrozené literatury*, Československý spisovatel, Praha 1958, s. 127–145; *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození*, red. Felix Vodička, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1960.

o pewnych inspiracjach jest, moim zdaniem, całkowicie uzasadnione. Koncepcja świata fikcji (świata wymyślonego) jest tego bezspornym dowodem.

Porównanie typologii

Zwróćmy teraz uwagę na problem typologii światów fikcji i światów fikcyjnych, który w poetyce Szkoły Praskiej został jedynie zaznaczony, chociaż już Jungmann wypracował swoisty system typologiczny. Ograniczenia formalne wyznaczone dla tego artykułu nie pozwalają mi niestety zająć się szczegółowo wszystkimi pytaniami w obszarze teorii fikcyjnych światów fantastyki, które pojawiają się tutaj – ani zestawić ich z tymi, na które już odpowiedziano⁴⁴. Z tego powodu ograniczę się do krótkiego zarysu porównania propozycji Jungmanna i Doležela.

Jungmann precyzuje swoją typologię uwzględniając rozróżnienie na światy wymyślone (1) wyższe i (2) niższe. Zauważa jednak, że obok tych dwóch światów istnieje jeszcze jeden, charakteryzujący się dość szczególnymi właściwościami, mianowicie świat „mieszany” (połączenie świata realnego i wymyślonego), w którym żyją istoty naturalne, ale istoty nadprzyrodzone (bogowie) mogą w każdej chwili ingerować w jego bieg.

Wydaje się, że główną motywacją Jungmanna dla rozróżnienia świata wyższego i niższego było podkreślenie ich zupełnie odmiennej *lokalizacji przestrzennej*, przy której wykorzystał określony podział wertykalny; rozszerzenie typologii o świat mieszany jest więc raczej funkcjonalne: z perspektywy klasyfikacji gatunkowej, według Jungmanna takiemu światu odpowiadałby epos świecki, klasyfikowany jako „poezja normalna”. Typologia, która opiera się na dychotomii „wyższe”/„niższe” skrywa w sobie pewne niebezpieczeństwo; odzwierciedla bowiem nie tylko (1) własną lokalizację i przestrzeń świata wymyślonego (niebo/ziemia), ale równocześnie (2) pewną asymetrię sił (bóg/bohater) i całkowicie z tym związaną (3) różną gwarancję wartości. Okazuje się, że w dychotomii „wyższy”/„niższy” Jungmann (w sposób niezamierzony?) postuluje również pewną polaryzację wartości.

Doležel swoje propozycje typologii światów fikcyjnych przedstawia głównie w książce *Heterocosmica*. W odróżnieniu od Jungmanna, dla którego światy fikcji (światy wymyślone) reprezentują ten sam konkretny typ w gatunkowym podziale, Doležel światy fikcyjne typologizuje głównie na podstawie ich budowy strukturalnej (tj. wzajemnych relacji, powiązań i przemian struktur wewnętrznych).

44. Por. Nancy H. Traill, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature*, University of Toronto Press, Toronto 1996; Claudine Jacquenet, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Lang, Berne 1988; Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003.

Następnie, z tej perspektywy patrząc, wyróżnia także między innymi światy mitologiczne (dychotomia świata naturalnego i nadprzyrodzonego) i światy mitu nowoczesnego (światy hybrydowe, widzialne/niewidzialne). Jeżeli prześledzilibyśmy porównywalne aspekty obu typologii, okazałoby się, że charakterystyka budowy strukturalnej świata nadprzyrodzonego u Doleżela jest częściowo podobna do tego, w jaki sposób świat wymyślony opisywał i wyznaczył Jungmann; mianowicie jako świat, który jest zamieszkały przez: (1) istoty, których istnienie jest fizycznie niemożliwe (bogowie); (2) wybrane istoty ze świata naturalnego, które są obdarzone właściwościami nadprzyrodzonymi (bohaterowie mityczni); (3) spersonifikowane przedmioty (ziemia). Doležel, w przeciwieństwie do Jungmanna, nie tworzy hierarchii tych jednostek fikcyjnych (pod względem przestrzeni i wartości); zajmuje się nimi, żeby wyjaśnić semantyczną strukturę świata mitologicznego. Ten typ uzupełnia następnie dwoma kolejnymi przykładami światów możliwych: światem hybrydowym oraz widzialnym/niewidzialnym, w których analizuje podstawowe zmiany strukturalne świata mitologicznego i jego przemianę w nowoczesny mit XX wieku.

Wnioski

Na podstawie powyższego porównania można wnioskować, że w kontekście typologii światów fikcyjnych Doleżela świat wymyślony (fantastyczny) Jungmanna można rozumieć jako pewien typ świata nadprzyrodzonego. Jaka jest jednak jego pozycja wśród fantastycznych światów fikcyjnych? W jaki sposób w naszym dalszym badaniu może odzwierciedlić się fakt, że Jungmann swoją analizę poezji fantastycznej podporządkowuje rodzajowemu (gatunkowemu) podziałowi? Jak rozumieć to, że kładzie nacisk na ciągłość praw moralnych w świecie realnym i wymyślonym? Przed tymi i wieloma innymi pytaniami stanie badacz, który zaangażuje się w dalsze, o wiele bardziej szczegółowe, rozważania.

Z mojej niniejszej analizy związków pomiędzy pojęciem „światów fikcyjnych” Doleżela i pojęciem „świata fikcji” Vodički i Jungmanna nie wynika, że chodzi o bezpośrednią i nieskomplikowaną relację między nimi. Chcę raczej wskazać, że tę relację trzeba wciąż od nowa badać i nie zadowalać się prostymi rozwiązaniami (należy wrócić także do koncepcji Mukařovskiego i Ingardena). Projekt poezji fantastycznej Jungmanna był, pod względem tej relacji, projektem zapomnianym – jednak zdecydowanie zasługuje na to, żeby przemyśleć i przebadać go na nowo w ramach teorii światów fikcyjnych. Kolejnym spostrzeżeniem jest, że „świata fikcyjnego” Doleżela i „świata fikcji” Vodički nie można traktować

jako synonimów: ich odmienne znaczenia wynikają przede wszystkim z różnych odniesień obu pojęć⁴⁵.

Wróćmy jednak do samego początku naszych uwag, mianowicie do wstępnego pytania o przyczynę przemiany w użyciu wyrazu „świat” w artykule Doležela na temat Komeňskiego, wydanego pierwotnie w 1969 roku, który – w zrewidowanej wersji – ukazał się jako część czeskiego wydania książki *Sposoby narracji w literaturze czeskiej* w 1993 roku. Na podstawie porównania pojęcia „świat” u Doležela i Vodičky można dostrzec, że Doležel w starszej wersji studium o Komeňskim poprzez „świat” rozumie „świat dzieła”, świat, który moglibyśmy utożsamić ze „światem fikcji” Vodičky. Światem wprawdzie przedstawiającym autonomiczną rzeczywistość literacką, a mimo to odnoszącym się jednak do rzeczywistości nieempirycznej, sztucznej. „Świat fikcyjny”, który znajdujemy w *Sposobach narracji* Doležela – przeciwnie – jest światem wygenerowanym przez tekst narracyjny, światem, który ontologicznie jest zupełnie homogeniczny i w którym „struktura świata fikcyjnego jest uwarunkowana strukturą tekstu narracyjnego”⁴⁶.

Zmiana podejścia Doležela do stwierdzeń przedstawionych we własnym artykule, który na potrzeby nowej książki w istotny sposób przeredagował (zmieniając znaczenia pojęć w duchu swoich nowych zainteresowań badawczych, odnoszących się do kwestii semantyki fikcji literackiej, logiki i teorii światów możliwych) nie znaczy jednak, że badacz odstąpił od swoich metodologicznych (strukturalnych) punktów wyjścia. Owo przesunięcie można by scharakteryzować najogólniej jako płynne przejście od strukturalizmu do zagadnień poststrukturalizmu, do teorii odniesienia fikcjonalnego. Jest to jednak powierzchowne spojrzenie, które nie uwzględnia tego, co o tej przemianie mówi sam Doležel: „podstawowe zasady Szkoły Praskiej przetrwały konfrontację z nowymi, międzynarodowymi nurtami rozwoju dziedziny – i pozostały fundamentem mojej własnej teorii i metodologii”⁴⁷.

[przełożyła Małgorzata Kalita]

45. Tą problematyką zajmuję się w artykule: *Fiktivní a fikční světy. Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela*, w: *Felix Vodička*, red. Alice Jedličková, ÚČL AV ČR, Praha 2004, s. 99–106.

46. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 55.

47. Lubomír Doležel, *O možných světech, fikčnosti a o tom, co nám zabraňuje beztréstně žvanit*, „Česká literatura” 53, 2005, č. 2, s. 248 (Wywiad: rozmowę przeprowadzili P. A. Bílek oraz T. Kubiček).

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje

Czy Ameryka może być post-etniczna? Czarny Atlantyk i interwencyjne dyskursy postkolonializmu a afro-amerykańskie studia kulturowe

Pomimo powtarzanych jak mantra tez o szerzeniu się realiów świata „globalnej wioski” i związanej z tym procesem homogenizacji kultury, współczesny świat nadal charakteryzuje się ogromną różnorodnością kulturową. Globalizacja i głębokie przemieszanie kulturowe – mobilność ludzi, języków i idei – doprowadziły do wyłonienia się dwóch antagonistycznych refleksji naukowych i strategii polityczno-kulturowych. Pierwsza z tych tendencji to esencjalizm, który jest odmianą kulturowego nacjonalizmu i etnicznego absolutyzmu. Drugą tendencję można określić mianem kulturowego pluralizmu i powiązać z takim zjawiskami kulturowej mutacji, jak kreolizacja, metyzacja czy hybrydyczność. Obecnie wydaje się, że hybrydyczne strategie identyfikacji i badania kulturoznawcze zyskują na popularności, co znajduje odzwierciedlenie w ogromnej liczbie projektów akademickich, dedykowanych kwestii migracji i diasporycznych form kulturowych. Czym bardziej jednakże badacze lansują walory wielowątkowej i różnokierunkowej dynamiki transkulturowej, tym bardziej umacniają się reakcyjne projekty zmierzające do zapewnienia kontynuacji narodowych i etnicznych tradycji. Projekty te są nastawione na obronę „czystej” i „autentycznej” kultury oraz celebrowanie kulturowych korzeni. I tak, w euro-amerykańskich uniwersytetach interwencjonistyczne i rewizjonistyczne aspiracje ścierają się z tradycjonalistycznymi projektami broniącymi narodowego bądź etnicznego partykularyzmu.

Amerykańskie studia etniczne i afro-amerykańskie (tzw. *ethnic studies* i *Black Studies*) nie są wyjątkiem od tej reguły i w ostatnich dekadach również doświadczyły tej ideologicznej próby sił. Co ciekawe, wyzwanie dla absolutyzacji różnicy etnicznej w amerykańskich studiach kulturowych przyszło z zewnątrz, ze strony studiów postkolonialnych i brytyjskich studiów kulturowych. Począwszy od schyłku dwudziestego wieku teorie postkolonialne zaczęły stopniowo wypierać dotychczasowe amerykańskie teorie i praktyki dotyczące analizy etniczności. W ciągu ostatnich trzydziestu lat, amerykańscy badacze etniczności musieli zmierzyć się z takimi koncepcjami, jak wewnętrzny kolonializm, hybry-

dyczność, czy też z paradygmatami wypracowanymi przez międzynarodowy i trzecioświatowy feminizm.

Największe jednak poruszenie w amerykańskiej akademii wywołała książka czarnego brytyjskiego kulturoznawcy Paula Gilroya, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*¹, opublikowana w 1993 roku. Studium to jest poświęcone czarnoatlantyckiej diasporze oraz afro-amerykańskim aspiracjom do zachowania kulturowej odrębności, zarówno w wielokulturowym społeczeństwie amerykańskim, jak i na tle afrykańskiej diaspory. Gilroy zwrócił uwagę na niezwykle kulturową dynamikę obszaru wokółatlantyckiego, którego wytwory wymykają się zaszeregowaniu w rygorystyczne i nakazowe konstrukcje narodowych kultur. Podkreślając transkulturową mozaikowość tego regionu, wynikającą z właściwej czarnym diasporom mobilności, Gilroy podnosi więc nieadekwatność wszelkich nacjonalistycznych perspektyw badawczych, ujmujących kulturotwórczy potencjał czarnej diaspory w ramach narodowych struktur, czy też zideologizowanych politycznie opcji.

W większości wypadków wysiłki Gilroya zmierzające do nawiązania pan-afrykańskiego, trans-atlantyckiego międzykulturowego dialogu wywołały opór i sprzeciw tych czarnych intelektualistów, którzy byli i nadal są przywiązani do dominującej w krytyce amerykańskiej narodowej i etnocentrycznej perspektywy. Jednakże, niektórzy afro-amerykańscy krytycy, których Gilroy nazywa interwencjonistami, wcześniej dostrzegli ogromny potencjał badawczy drzemiący w diasporycznych studiach kulturowych. Celem mojego eseju jest ukazanie prac tych innowacyjnych krytyków amerykańskich, zajmujących się zarówno kulturą czarną, jak i wielokulturowością, którzy wykorzystują teorię diaspory Paula Gilroya lub proponują bardzo zbliżone teorie, „alter/natywne” dla etnocentryzmu i kulturowego nacjonalizmu. Demaskując jak Gilroy, iluzję „łatwego esencjalizmu”, tacy badacze, jak: Henry Louis Gates Jr., Werner Sollors, Amerjit Singh, Peter Schmidt, John Carlos Rowe, David Hollinger, Vèvè Clark and Carole Boyce Davies, wychodzą w swoich badaniach poza sztucznie wytyczone narodowe i kulturowe podziały, dekonstruują „zaściankowość” amerykańskich studiów etnicznych i pracują na rzecz stworzenia post-etnicznego modelu studiów kulturowych. Ich publikacje, opisujące pluralistyczny i polifoniczny charakter różnorodnych form etnicznej ekspresji kulturowej, dają nadzieję na przezwyciężenie totalności etnocentrycznych podziałów konceptualnych i na zainicjowanie wymiany poglądów pomiędzy tymi dwiema pokrewnymi dyscyplinami, jakimi są postkolonialne i etniczne studia kulturowe.

1. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

Mój esej skupia się w szczególności na decydującej roli, jaką w tych przemianach odegrał Paul Gilroy, który jako pierwszy użył postkolonialnych paradygmatów do analizy afro-amerykańskich tekstów kultury². Gilroy skonfrontował postkolonializm z ważnymi afro-amerykańskimi tekstami literackimi napisanymi głównie przez mężczyzn, którzy podróżowali przez Atlantyk do Afryki i Europy. W książce *The Black Atlantic*, Gilroy w sposób niezwykle krytyczny ustosunkowuje się do nacjonalizmu kulturowego czarnych Amerykanów, który, jego zdaniem, jest efektem panującej w USA ideologii nacjonalistycznej. Ideologia ta fetyszyzuje koncepcję etniczności i zachęca grupy etniczne do pielęgnowania swojej odrębności i kulturowej wyjątkowości oraz do definiowania swojej tożsamości poprzez opozycję do dominującej białej kultury oraz innych grup mniejszościowych. Gilroy zarzuca afro-amerykańskim myślicielom nacjonalistycznym umysłową ciasnotę, zachęcając ich do refleksji, w jakim stopniu ich idee dotyczące etniczności, rasy i kultury zostały ukształtowane przez oświeceniowe i romantyczne pojęcia „ludu” i „narodu”. Uczony prowokacyjnie utrzymuje, że sposób, w jaki większość czarnych obywateli w USA pojmuje narodowość, jest zdeterminowany przez intelektualne dziedzictwo euro-amerykańskiej nowoczesności³. Pomimo, że wielu czarnych intelektualistów głosi krytykę euro-amerykańskiej koncepcji nowoczesności, i wysuwa odważne tezy o jej kryzysie i rychłym zmierzchu, ci sami krytycy, zdaniem Gilroya, są ślepi na fakt, że ich własne przekonania o wyjątkowości czarnej kultury (zwłaszcza ludowej) są głęboko zakorzenione z tradycji „białych” myślicieli, którą pozornie tylko odrzucają. Począwszy od momentu kiedy Amerykanie zastąpili koncepcję tygla kultury (*melting pot*) koncepcją miski z sałatką (*salad bowl*), powstała moda na poszukiwanie autentycznych tożsamości zakorzenionych w rodzimej kulturze ludowej. Wówczas również i czarni intelektualiści uczynili pochodzenie etniczne fundamentem tożsamości kulturowo-narodowej.

Według Gilroya, to romantyczne esencjalizowanie treści kulturowych doprowadziło do uporczywego negowania faktu, że diaspora, będąca efektem niewolnictwa i kolonizacji, doprowadziła do powstania kultur synkretycznych i hybrydowych. Folklorystyczny projekt dowartościowania czarnej kultury ludowej, jaki od lat osiemdziesiątych realizowała literatura i krytyka afro-amerykańska, stawiał

2. Używam terminu *postkolonialne* również w odniesieniu do teorii Gilroya. Jestem świadoma, że postkolonializm i brytyjskie studia kulturowe są odrębnymi dyscyplinami, jednakże w obliczu faktu, że idee Gilroya mają ogromne wzięcie wśród myślicieli postkolonialnych, uważam że można nazwać Gilroya krytykiem postkolonialnym. Gilroy również wiele zawdzięcza teoriom postkolonialnym – dzieli z krytykami postkolonializmu zainteresowanie niewolnictwem, przemieszczeniem i diasporą. Podobnie jak krytycy postkolonialni, Gilroy podkreśla, że hybrydyzacja, która wywołuje niepokój i kryzys tożsamości, ma mimo wszystko ogromny kulturotwórczy potencjał.

3. Gilroy, *The Black Atlantic*, s. 30.

sobie za cel odwrócenie tego procesu kulturowej mutacji poprzez przebudowę świadomości i tożsamości w dużym stopniu zasymilowanych współczesnych Afro-amerykanów. Zarówno literatura, jak i teorie czarnej estetyki, dążyły do kształtowania alternatywnego obrazu świata, uprzywilejowującego afrykańską spuściznę, czarne doświadczenie historyczne, czarną wersję przeszłości, czarny styl życia i czarne formy ekspresji kulturowej. Ta esencjalistyczna agenda celów polityczno-kulturowych, która faworyzowała ludową kulturę afrykańską, miała zastąpić zasymilowaną tożsamość przeciętnego Afro-amerykanina fundamentalistyczną i autentyczną czarną podmiotowością. Jak argumentuje Gilroy, ta strategia była dobra w okresie walki o równouprawnienie czarnych obywateli w USA. Obecnie, hołdując przekonaniu o swojej wyjątkowości i niepowtarzalności, kultura afro-amerykańska, idzie niejako „pod prąd” rosnącej w siłę post-nacjonalistycznej i anty-esencjalistycznej ortodoksji, dla której wartością nadrzędną jest rehabilitowanie i promowanie kreolskich tożsamości.

Gilroy uważa, że esencjalizowanie polityki historycznej Afro-amerykanów jest niezwykle szkodliwe, ponieważ nie tylko tworzy bariery i hierarchie wśród transatlantyckich kultur afrykańskich, ale również doprowadza do definiowania czarnych tożsamości w sposób totalizujący, autorytatywny i nakazowy. Ignorując potencjał kulturotwórczy hybrydowych społeczności Afroatlantyku i propagując czarny nacjonalizm kulturowy, czarni krytycy definiują właściwe sposoby zachowania członków „narodu” i represjonują wszelkie postawy, które uznają za niewłaściwe. Tymczasem, w opinii Gilroya, tożsamość nie jest raz dana i niezmienna, lecz płynna i nieskończona. Jak pisze Gilroy, „współczesna polityczna kultura afro-amerykańska zawsze była bardziej zainteresowana analizą związku pomiędzy tożsamością a korzeniami [...] [*roots*], niż koncepcją przedstawiającą tożsamość, jako proces zmian i medytacji, który może być lepiej zrozumiany za pomocą homonimu *routes* [trasy, ścieżki, trajektorie]”⁴. Poszukiwanie korzeni i stabilnych, przypuszczalnie autentycznych form podmiotowości, było od czasów emancypacyjnych (i w wielu wypadkach jest nadal) główną afro-amerykańską strategią w budowaniu „narodu” i poczucia dumy z przynależności do czarnej wspólnoty. W ten sposób, według Gilroya, euro-amerykańskie wzorce myślenia o tożsamości i narodzie nakłoniły Afro-amerykanów do przyjęcia nowoczesnego pojęcia tożsamości, wyrastającego z folkloru oraz rasowej i etnicznej odrębności.

Faktem jest, że studia afro-amerykańskie zostały uznane za pełnoprawną akademicką dyscyplinę w okresie, kiedy nabierała rozpędu czarna kampania na rzecz uzyskania równych praw obywatelskich (*The Civil Rights Movement*), a rozczarowanie powolnym tempem zmian prowadziło do rosnącego radykalizmu i wyłaniania się różnych postaci czarnego nacjonalizmu (najbardziej

4. Gilroy, *The Black Atlantic*, s. 19. Przekład – I.P.

reprezentatywny z nich to tzw. *The Black Power Movement*). Czarne studia kulturowe były wówczas bardzo zideologizowane – ich podstawowym celem była legitymizacja kultury afro-amerykańskiej, jako kultury narodowej, z własnymi autentycznie czarnymi ideami i formami ekspresji. Innymi słowy, studia afro-amerykańskie zdefiniowały swoją agendę celów polityczno-kulturowych w odpowiedzi na problemy związane z desegregacją i rasizmem instytucji państwowych. Z tegoż to powodu, studia te miały dość wąskie perspektywy. Do końca ubiegłego stulecia, owe nauki ograniczały się wyłącznie do analizy sytuacji czarnoskórych mieszkańców Stanów Zjednoczonych, ignorując zupełnie historie i doświadczenia innych członków afrykańskiej diaspory. Ten tradycyjny model studiów kulturoznawczych, badający doświadczenia Afro-amerykanów w izolacji od innych grup afrykańskiej diaspory, wciąż ma swoich zwolenników wśród dobrze znanych uczonych afro-amerykańskich. Można do nich zaliczyć na przykład Talmadge Andersona czy Maulana Karengę⁵.

Przeciwstawiając się owemu narodowościowemu i etniczemu absolutyzmowi, który wciąż w dużym stopniu cechuje kulturę Afro-amerykanów, Gilroy postuluje przyjęcie szerszej perspektywy badawczej, którą nazywa Czarnym Atlantykiem i którą definiuje, jako „pojedynczą, złożoną jednostkę analizy”. Czarny Atlantyk jest „formalną jednością zróżnicowanych elementów kulturowych”⁶, tworzących dynamiczną estetykę transkulturową, o której istocie stanowi nie tyle przynależności etniczna, co historia przymusowego exodusu i oporu. Czarny Atlantyk „rzuca wyzwanie spójności wszystkich wąskich nacjonalistycznych ujęć oraz wskazuje, jak nieuzasadnione jest powoływanie się na etniczną unikatowość”⁷. Dzięki temu zyskuje on politycznie doniosły efekt budowania pomostów pomiędzy różnorodnymi kulturami afrykańskiej diaspory i burzenia barier oddzielających ich kulturowe i literackie kanony, które zostały wzniesione, jak mówi Gilroy, wyłącznie na fundamentach narodowościowych.

Uważam, że warto się bliżej przyjrzeć temu, jak Gilroy dokonuje dekonstrukcji etnicznych, narodowych i regionalnych paradygmatów. Z niesamowitą naukową finezją, ukazuje on zasadność używania w kontekście amerykańskim takich postkolonialnych pojęć jak „wysiedlenie” (*displacement*), „ambiwalencja”, „opozycja centrum – peryferyjne” czy „kontr-dyskurs”⁸. Podkreślane przez kry-

5. Talmadge Anderson, *Introduction to African American Studies: Cultural Concepts and Theory*, Kendall/Hunt, Dubuque 1994; Talmadge Anderson i James Stuart, *Introduction to African American Studies: Transdisciplinary Approaches and Implications*, Imprint Editions, Baltimore 2007; Maulana Karenga, *Introduction to Black Studies*, University of Sankore Press, Los Angeles 2002.

6. Gilroy, *The Black Atlantic*, s. 15–16. Przekład – I.P.

7. Gilroy, *The Black Atlantic*, s. 28–29. Przekład – I.P.

8. Rozpatrując podobieństwa między Afro-amerykanami a innymi członkami czarnej diaspory, Gilroy również przeciwstawia się współczesnej krytyce postkolonialnej, która zaprzecza, jakoby

tykę postkolonialną pouczenie ambiwalencji, jakie towarzyszyło ścieraniu się odmiennych kutrowo wspólnot i kryzys tożsamości, jaki był efektem kolonialnego spotkania, pomaga Gilroyowi wyjaśnić fenomen przyciągania i zarazem wstrętu, jaki Afro-amerykanie czują w stosunku do dominującej kultury anglosaskiej i do koncepcji nowoczesności. Natomiast koncepcja wojowniczo zideologizowanego kontr-dyskursu jest użyta przez Gilroya do opisu procesu, dzięki któremu czarnoskórzy intelektualiści dokonują rewizji czarnej historii w USA i konstruują światopogląd konkurencyjny wobec tego eurocentrycznego. Gilroy zastrzega jednak, że pomimo opozycyjnego charakteru tego kontr-dyskursu, czarnoskórzy i białoskórzy myśliciele byli (i są) skazani na nieuniknioną współzależność i wzajemne przenikanie się różnych intelektualnych nurtów i koncepcji. Podkreśla między innymi fakt, że pomimo sceptycyzmu w stosunku do ideologii postępu, wielu czarnoskórych intelektualistów zrećnie wykorzystywało do swoich celów niektóre elementy ideologii Oświecenia. W efekcie, „intelektualne i kulturalne osiągnięcia populacji Czarnego Atlantyku, istnieją po części wewnątrz i nie zawsze w sprzeczności do wielkiej narracji Oświecenia i jego operacyjnych reguł”⁹. Stąd, według Gilroya, współczesna twórcza ekspresja czarnoskórych Amerykanów nie jest produktem czystej czarnej esencji, lecz fuzją idei okcydentalnych oraz nieeuropejskich, euro-amerykańskich i afrykańskich estetycznych koncepcji i tropów językowych.

Bardziej pluralistyczny i liberalny punkt widzenia, który postrzega kulturę czarnoskórych jako kontr-dyskurs dla współczesności, może pomóc, zdaniem Gilroya, w zrozumieniu polifonicznej siły czarnych twórców. Twórcy ci czerpią inspirację ze swojego osobliwego statusu uczestników, a zarazem „outsiderów”, w okcydentalnej współczesności, pozostając czasem w zgodzie, a czasem w opozycji do jej założeń. Właśnie to doświadczenie bycia kulturalnym outsiderem obdarza czarnoskórych tym, co Du Bois nazywał „podwójną świadomością”, a Richard Wright „straszną obiektywnością”. Ten specjalny, hybrydowy stan trwania jednocześnie w dwu kulturach – afrykańskiej i euro-amerykańskiej – daje czarnoskórym artystom i intelektualistom unikalne spojrzenie na zachodnią cywilizację. Według Gilroya jest to „uprzywilejowany punkt widzenia, z którego pewne przydatne i niezwykle istotne spostrzeżenia o współczesnym świecie stają się bardziej prawdopodobne”¹⁰. Zatem kontr-narracja czarnych twórców, polemiczna wobec hegemonicznego dyskursu współczesności i wykraczająca

doświadczenia Afro-amerykanów miały podobny charakter jak doświadczenia innych czarnych społeczności skolonizowanych. Tak twierdzą – na przykład – australijscy uczeni Bill Ashcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin, autorzy wpływowego studium *The Empire Writes Back* (Routledge, London, New York 1989).

9. Gilroy, *The Black Atlantic*, s. 48. Przekład – I.P.

10. Gilroy, *The Black Atlantic*, s. 111. Przekład – I.P.

poza ramy oświeceniowej nowoczesności ku naszej ponowoczesnej terażniejszości, jest, według Gilroya, najistotniejszą zaletą intelektualnej spuścizny kultury Czarnego Atlantyku. Innymi słowy, kultura Czarnego Atlantyku urasta do roli kontrkultury nowoczesności, wyprzedzającej o wiele dekad postmodernistyczną i postkolonialną krytykę okcydentalnego *status quo*.

Prowokacyjna książka Gilroya, z oczywistych względów, wzniciła ożywioną dyskusję w środowiskach afro-amerykańskich, gdzie krytykowano autora za jego ewidentną pogardę dla ideologii nacjonalizmu, za pominięcie Afryki w jego modelu oraz za uprzywilejowanie doświadczeń czarnoskórych mężczyzn¹¹. Debata, którą ta publikacja wywołała, odbiła się również szerokim echem na amerykańskich uniwersytetach, gdzie Gilroy znalazł poparcie wśród niektórych, wspomnianych wcześniej, „interwencjonistycznych” intelektualistów afro-amerykańskich, którzy docenili jego wysiłki, zmierzające do wyjścia poza dyskurs „narodu”, rasy i etnicznej tożsamości.

W kilku wypadkach krytycy, którzy tak przychylnie odnieśli się do dzieła Gilroya, już wcześniej opowiadali się przeciwko podziałowi badań nad postkolonialnymi kulturami afrykańskimi na odrębne dziedziny. Niektórzy z nich mieli już pewne osiągnięcia w komparatywnej analizie fenomenów kulturowych Czarnej Diaspory, a ich publikacje wypełniły „puste przestrzenie” na mapie Czarnego Atlantyku, naszkicowanej przez Paula Gilroya. Na szczególną uwagę zasługują chociażby badania nad czarną diasporą prowadzone przez St. Clair Draka¹², Geoga Harrisa¹³ czy też Georga Sheppersona¹⁴ oraz prace czarnych feministek,

11. Zob. Mea Henderson, *Introduction to Rethinking Black (Cultural) Studies, Where by the Way is This Train Going? A Case for Black (Cultural) Studies*, „Callaloo”, 1996, 19 (1), s. 57–67; *Introduction: Borders, Boundaries and Frame(works)*, w: *Borders, Boundaries and Frame(works)*, red. Mea Henderson, Routledge, New York 1995; Malcom Gladwell, *Black Like Them, Special Issue on Blacks in America*, „The New Yorker”, 1996; Manthia Diawara, *Cultural Studies/ Black Studies*, w: *Borders, Boundaries and Frame(works)*, red. Mea Henderson, 1995; *Cultural Politics: A Special Section, Rethinking Black (Cultural) Studies*, „Callaloo”, 1996, Vol. 19, No. 1; Wheema Lubiano, *Mapping the Interstices of Afro-American Cultural Discourses and Cultural Studies: A Prolegomenon*, „Callaloo”, 1996, Vol. 19, No. 1, s. 68–77.

12. St. Clair Drake, *The Black Diaspora in Pan-African Perspective*, „The Black Scholar”, 1975, 7 (1), 2–14; *Diaspora Studies and Pan-Africanism*, w: *Global Dimensions of the African Diaspora*, red. Joseph Harris, Howard University Press, Washington DC 1982; *Black Folk Here and There*, Vol. 1, Center for African-American Studies at the University of California Los Angeles, Los Angeles 1987–1990; *Black Studies and Global Perspectives: An Essay*, w: *The African American Studies Reader*, red. Lewis Gordon i Jane Anna Gordon, Carolina Academic Press, Durham 2001.

13. Joseph E. Harris, red., *Global Dimensions of the African Diaspora*, Howard University Press, Washington DC 1982; Joseph Harris, Alusine Jalloh, Joseph Inikori, Colin A. Palmer, Douglas B. Chambers & Dale T. Graden, *The African Diaspora*, Texas A & M Press, College Station 1996.

14. George Shepperson, *African Diaspora: Concept and Context*, w: *Global Dimensions of the African Diaspora*, red. Joseph E. Harris, Howard University Press, Washington DC 1982.

które, w przeciwieństwie do Gilroya, koncentrowały się na doświadczeniach czarnych kobiet. Wśród nich, najwcześniej z nacjonalistycznego gorsetu wydobyła się Vèvè Clarke¹⁵ i Rosalyn Terborg-Penn¹⁶ oraz Carole Boyce Davies¹⁷. Studium Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing & Identity, Migrations of the Subject*, zostało opublikowane zaledwie rok po książce Gilroya i było do niej często porównywane, mimo że autorka podkreślała, że na książce Gilroya się nie wzorowała. Po książce Gilroya pojawiła się również publikacja Sheili Walker, *African Roots, American Cultures*¹⁸, która również analizuje kulturowe pokrewieństwa pomiędzy wspólnotami czarnej diaspory. Zarówno Boyce Davies, jak i Vèvè Clark, chociaż nie doświadczyły tak dużego rozgłosu jak Gilroy, również mocno przyczyniły się do popularyzowania nauk o Afrykańskiej Diasporze, tworząc pionierskie programy licencjackie, magisterskie i doktoranckie.

Henry Louis Gates Jr., który od dekad jest niezmiennie w awangardzie badań nad czarną kulturą, jest jednym z najwybitniejszych, najbardziej rozpoznawalnych i wpływowych amerykańskich mentorów Gilroya. Prace obu krytyków obfitują w częste wzajemne odwołania i słowa uznania. Podczas gdy Gilroy rozpoczyna *The Black Atlantic* od ukłonu w stronę Gatesa, którego Gilroy nazywa kulturowym interwencjonistą¹⁹, Gates odwzajemnia ten komplement w książce *Tradition and the Black Atlantic*²⁰ stwierdzeniem, że brytyjskie czarne studia kulturowe były „niezwykłym okresem kreatywności czarnoskórych”²¹, a ich osiągnięcia przewyższyły nawet te z okresu Renesansu Harlemskiego i ruchu *Black Arts Movement*. Dla Gatesa nie jest zaskoczeniem, że najbardziej trafne spostrzeżenia na temat polityki kulturalnej Czarnej Ameryki są autorstwa brytyjskiego, a nie amerykańskiego krytyka. Jego zadaniem, dystans w stosunku do analizowanej kultury daje brytyjskim badaczom ogromną przewagę nad ich amerykańskimi kolegami.

15. Vèvè Clarke, *Developing Diaspora Literacy*, w: *Out of the Kumbia: Women and Literature in the Caribbean*, red. Carole Boyce Davies, Elaine Savory Fido, Africa World Press, Trenton 1990.

16. Rosalyn Terborg-Penn, Sharon Harley i Andrea Benton, red., *Women in Africa and the African Diaspora*, Harvard University Press, Cambridge, London 1989.

17. Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Routledge, New York, London 1994.

18. Sheila Walker, red., *African Roots, American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*, Rowman & Littlefield, Lanham 2001.

19. Gilroy wymienia w tym gronie również następujących badaczy: C. L. R. James’a, Stuarda Hall’a, Cornela Westa, Henry’ego Louisa Gatesa, Houstona A. Bakera, Anthony’ego Appiaha, Hazel Carby i bell hooks.

20. Henry Louis Gates Jr., *Tradition and the Black Atlantic: Critical Theory in the African Diaspora*, Basic Civitas Books, New York 2010.

21. Henry Louis Gates Jr., *Tradition and the Black Atlantic*, s. 52.

Gates jest jednym z pierwszych krytyków, którzy wyzwolił się spod czaru absolutyzmu etnicznego i który zawsze pozostał otwarty na alternatywne perspektywy badawcze. Już w 1985 roku, Gates współredagował specjalne wydanie „Critical Inquiry”, zatytułowane „Race”, *Writing and Difference*²², w którym oprócz eseju jego autorstwa, ukazało się czternaście esejów wybitnych teoretyków, takich jak Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Barbara Johnson czy Jacques Derrida. Większość artykułów w tej monografii poruszało kwestie, które dzisiaj byłyby zdefiniowane jako postkolonialne, a cztery pozostałe dotyczyły nauk afro-amerykańskich. Owo wydanie specjalne stanowi bezprecedensowy przykład owocnej współpracy i wymiany pomiędzy naukowcami pracującymi w ramach tych dwóch odrębnych dyscyplin. W następnych dekadach, jednakże, współpracy tej zaniechano – obie dyscypliny zwały szeregi, wzrosły pod względem znaczenia i wpływów i coraz bardziej pilnie strzegły granic swoich obszarów badawczych. Niejednokrotnie ich badacze zaczęli się wzajemnie postrzegać jako antagoniści i dystansowali się od uderzających podobieństw istniejących pomiędzy ich projektami, dotyczącymi takich problemów badawczych, jak rewizjonizm historyczny, kontr-dyskurs literacki czy kryzys tożsamości, wywołany przez wykorzenie i przemieszczenie.

Gates, jak Gilroy, wierzy w dynamiczny i otwarty charakter struktur kulturowych. Jego teoria czarnej estetyki i literatury wyłożona we wpływowym studium *The Signifying Monkey*²³ zdradza istotne podobieństwa w stosunku do postkolonialnej teorii literackiego kontr-dyskursu. Zarówno teoria postkolonialnego kontr-dyskursu, jak i Gatesowska teoria „*signifyin*”, mówiąca o tym, jak powstaje znaczenie w tekstach afro-amerykańskich pisarzy, są oparte na kreatywnym i wywrotowym naśladowaniu kultury dominującej, a utwory, które są obiektem analizy Gatesa z łatwością poddałyby się analizie postkolonialnej. Celem Gatesa jest „wyjaśnienie konfiguracji tekstów w ich tradycjach literackich”²⁴. Zatem bada on intertekstualność czarnych tekstów, którą definiuje jako „nietematyczny [lecz estetyczny] sposób, w jaki [afro-amerykańskie] teksty odpowiadają innym tekstom”²⁵. W skrócie, teoria „znaczeniowości” (*signifyin*) jest pojęciem folklorystycznym, zakorzenionym w tradycji afrykańskiej gwary. Mówi ona o tym, że znaczenie jest efektem kontr-dyskursu, który używa naśladownictwa w celu przybliżenia i obalenia norm kultury dominującej, za pomocą idiomów i norm kultury czarnoskórych (takich, jak na przykład *call-and-response* tj. za-

22. Henry Louis Gates Jr. i Kwame Anthony Appiah, red., „Race”, *Writing and Difference: a Critical Inquiry*, University of Chicago Press, Chicago 1992.

23. Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford and New York 1988.

24. Gates, *The Signifying Monkey*, s. XXV.

25. Gates, *The Signifying Monkey*, s. 41. Przekład – I.P.

wołanie-i-odpowieź, znane z nabożeństw w kościołach afro-amerykańskich, czy typowo czarnych muzycznych form ekspresji, takich jak blues czy jazz). Podobnie jak w przypadku postkolonialnej tradycji literackiego rewizjonizmu, znaczeniowość jest używana, aby podkreślić różnice pomiędzy metropolitalnym centrum, a kulturą mniejszościową i aby przełożyć standardowy język angielski (*English*), na angielski (*english*) oparty na rodzimym folklorystycznym idiomie.

W jednej ze swoich ostatnich prac, *Tradition and the Black Atlantic*²⁶, Gates otwarcie składa hołd intelektualnym dokonaniom Gilroya, co widać już po samym tytule tej książki. W *Tradition and the Black Atlantic* Gates wyprowadza początki amerykańskich studiów kulturowych od intelektualnego fermentu, jaki wywołały brytyjskie studia kulturowe w latach siedemdziesiątych w Wielkiej Brytanii. Opisuje on również ich nowe życie w Ameryce w latach osiemdziesiątych, gdzie odegrały kluczową rolę podczas tak zwanych „wojen kulturowych”, tzn. żywołowych debat nad, między innymi, znaczeniem i perspektywami wielokulturowości. Gates opiera się na krytycznych spostrzeżeniach nie tylko Czarnych Brytyjczyków, takich jak Stuart Hall, czy Paul Gilroy, ale też na wybitnych postkolonialnych myślicielach spoza anglojęzycznej części Afroatlantyku, (na przykład na Frantzie Fanonie). Gates przenosi ich teorie na grunt amerykański i wykazuje ich użyteczność w krytyce amerykańskiego modelu wielokulturowości, który nazywa „czymś w rodzaju federacji oficjalnie uznanych kulturowych państw niepodległych”²⁷. Ten model wielokulturowości, twierdzi Gates, wyobraża sobie kulturowe spotkania pomiędzy różnymi grupami etnicznymi wspomnianej wcześniej „federacji”, jako zderzanie się mydlanych baniek, które pomimo, że stykają się ze sobą, wciąż pozostają nienaruszonymi całościami, tak jakby istniały „w doskonałej wzajemnej izolacji”²⁸. Według Gatesa, Gilroy ma rację twierdząc, że ów model zasadza się na kulturowym fundamentalizmie, „kulcie etniczności i fetyszyzowaniu pluralizmu”²⁹. W rzeczywistości, model ten podtrzymuje kulturową odrębność, pielęgnuje rzekomą autentyczność i nieskazitelność kultur oraz zapobiega postrzeganiu kultury, jako wypadkowej wielu kulturotwórczych sił. Taki model nie pozostawia miejsca na kulturową, polityczną, czy społeczną wymianę; on nie tylko doprowadza kulturę do skostnienia i marazmu, ale zarazem blokuje tworzenie się ponad-etnicznych wspólnot i solidarności. W skrócie Gates podtrzymuje za Hazel Carby, inną znaną badaczką czarnej kultury i wielokulturowości, że ideologia wielokulturowości służy manipulacji, której celem jest

26. Henry Louis Gates Jr., *Tradition and the Black Atlantic, Critical Theory in the African Diaspora*, Basic Civitas Books, New York 2010.

27. Gates, *Tradition and the Black Atlantic*, s. 152. Przekład – I.P.

28. Gates, *Tradition and the Black Atlantic*, s. 138. Przekład – I.P.

29. Gates, *Tradition and the Black Atlantic*, s. 142. Przekład – I.P.

zatracie oczywistej prawdy, że w społeczno-politycznym krajobrazie USA nadal istnieją grupy uprzywilejowane i grupy dyskryminowane. Grupy uprzywilejowane sprawują polityczną i ekonomiczną kontrolę nad etnicznymi mniejszościami, tak uwikłanymi w opozycyjny dyskurs tożsamości i kulturowej przynależności, że nie dostrzegają oczywistych związków pomiędzy dyskryminacją i rasizmem a waloryzacją etniczności.

Wywód Gatesa można postrzegać, jako próbę użycia teorii postkolonialnych w celu wykucia nowej koncepcji wielokulturowości, która pozwoliłaby Amerykanom „wzniesić się ponad wojny kulturowe” i stworzyć bardziej egalitarne społeczeństwo obywatelskie. Mimo, że wojny kulturowe oficjalnie skończyły się wraz z wprowadzeniem polityki wielokulturowości i powstaniem na amerykańskich uniwersytetach katedr studiów etnicznych i mniejszościowych, to jednak czas pokazał, że wielokulturowość nie tylko nie zasypała lecz wręcz pogłębiła przepaści inter-kulturowe. Zdaje się, że to właśnie rozczarowanie obecną formułą wielokulturowości stworzyło przestrzeń, w której powoli zadamawiają się nowe – globalne i diasporyczne – wzorce myślenia o kulturze i tożsamości. Dorobek Gatesa, który jest najlepszym przykładem „internacjonalizacji” amerykańskich studiów kulturowych, wydaje się więc być szczególnie istotny. Gates jest zorientowany nie tylko na budowanie pomostów pomiędzy studiami postkolonialnymi i etnicznymi, ale również na ich praktyczne zastosowanie do przezwycięzania impasu, w którym znalazła się amerykańska ideologia wielokulturowości. Interdyscyplinarne badania Gatesa, jego „krytyczny kolaż”, sprzyjają tworzeniu się post-nacjonalistycznych i post-etnicznych solidarności.

Diagnoza, jaką Gates stawia amerykańskiej wielokulturowości nosi znamiona pokrewieństwa z dorobkiem Davida Hollingera, jednego z najważniejszych lewicowych obrońców ideologii multikulturalizmu³⁰. Hollinger wywodzi się ze szkoły Wenera Sollorsa, nowatorskiego badacza amerykańskiej etniczności z XX wieku. Hollinger przyznaje, że multikulturalizm stanowił ważny krok na przód w stosunku do ideologii tygła kultury. Z drugiej strony, podobnie jak Gatek, utrzymuje on, że multikulturalizm nie położył kresu kulturowej hierarchizacji amerykańskiego społeczeństwa. Nie zapobiegł on również asymetrycznemu podziałowi władzy. Hollinger wyjaśnia złożoność wielokulturowości za pomocą metafory etniczno-rasowego pentagramu tj. systemu etnicznej klasyfikacji (podobnego do modelu baniek), składającego się z etnicznych „klinów”, tworzonych przez poszczególne grupy etniczne (Afro-amerykanie, Azjaci, rdzenni Amerykanie, itd.). Kliny te stykają się ze sobą jedynie w centralnym punkcie pentagramu, który symbolizuje ich wspólną narodową – amerykańską – identyfikację. Poza tym, kultury te nie mają

30. Jak zauważa, na marginesie, Gates – dla amerykańskich konserwatystów multikulturalizm zawsze był „równią pochylą w kierunku anarchii i wojen plemiennych”.

ze sobą nic wspólnego, ponieważ się nie przenikają, a członkowie poszczególnych mniejszości mają minimalny poziom wiedzy i kompetencji międzykulturowych. Przynależność do jednego z „klinów” zależy od etniczno-rasowej i politycznej identyfikacji oraz „zakorzenionej” esencjalizowanej tożsamości i jest warunkiem *sine qua non* partycypacji w amerykańskim społeczeństwie obywatelskim. Innymi słowy, fetyszyzowanie etniczności doprowadziło zdaniem Hollingera do sytuacji, w której nie można być pełnoprawnym amerykańskim obywatelem, bez wcześniejszego zadeklarowania swojej etnicznej przynależności. Hollinger przedstawia tę ideę, jako rodzaj egzorcyzmu, czy też etnicznie absolutyzującego i kulturowego rasizmu, opartego na „niezdrowej” celebracji etnicznej różnorodności i prowadzącego do rywalizacji wzajemnie wrogich etnicznych enklaw. Multikulturalizm, podsumowuje Hollinger, jedynie uwydatnia fragmentaryzację amerykańskiego społeczeństwa, kierującego się zasadą, że dobrobyt każdej grupy etnicznej jest dla niej sprawą priorytetową, nawet jeśli miałby być osiągnięty kosztem innych grup mniejszościowych.

Hollinger, w swoim znaczącym i niedawno wznowionym studium *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*³¹ zachęca Amerykanów, by odeszli od ideologii multikulturalizmu i „zainwestowali” w bardziej kosmopolityczny rodzaj podmiotowości. Nawiązując do teorii Wernera Sollorsa, który podzielił narracje tożsamości na te, które opierają się na pochodzeniu klanowym, etnicznym czy też narodowym (*narratives of descent*) i te, które opierają się na „umowie” (*narratives of consent*), Hollinger argumentuje, że Amerykanie powinni przebudować swoją wizję amerykańskich „wspólnot wyobrażonych”, przechodząc od modelu wspólnot opartych na pochodzeniu do modelu wspólnot opartych na interakcji i porozumieniu.

Wydaje się rzeczą oczywistą, że Hollinger zмага się z tymi samymi problemami, co krytycy postkolonialni, chociaż używa nieco innej terminologii. Pojęcie tożsamości, opartej na etnicznym pochodzeniu i przywiązaniu do korzeni, jest przeciwstawione tożsamości „performatywnej”³², która jest efektem ciągłej i nieustającej negocjacji z otoczeniem. Owa „performatywna” tożsamość może być postrzegana, jako wariant postkolonialnych teorii podmiotowości, na przykład teorii Eduarda Glissanta o tożsamości relacyjnej (*relational identity*) i rizomatycznej (*rhizomic identity*), czy też Homiego Bhabhy o tożsamości hybrydowej (*hybrid identity*). Chociaż Hollinger nigdy nie nawiązuje wprost do tych krytyków postkolonialnych, jego wywód jest uderzająco podobny do postkolonialnych stwierdzeń i koncepcji.

31. David A. Hollinger, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, Basic Books, New York 1995.

32. Hollinger, *Postethnic America*, s. 7.

Hollinger, podobnie jak Gates i Gilroy oraz wielu teoretyków postkolonializmu, wierzy, że XXI wiek będzie stuleciem performatywnych, a nie zakorzenionych tożsamości. Będzie to era, która wymaga post-etnicznej i, czy też jak mówi Gilroy, post-antropologicznej perspektywy. Taka perspektywa, jak twierdzi Hollinger „nie neguje historii, czy biologii, czy nawet potrzeby przynależności, aczkolwiek zaprzecza, jakoby historia i biologia były jedynymi determinantami przynależności, którą *de facto* sami wybieramy”³³. Hollinger, jak Gates i Gillroy, apeluje o dalszą refleksję nad potrzebą odejścia od romantycznej koncepcji etniczności, w celu skonstruowania prawdziwie pluralistycznego i post-etnicznego ujęcia kultury amerykańskiej.

Hollinger zdaje sobie sprawę, że z niesamowitego rozmnożenia w naszych czasach rozmaitych „post-teorii”, jednak argumentuje, że jego projekt post-etniczności zdecydowanie różni się od wielu innych „post-projektów”. W przeciwieństwie do nich, post-etniczność nie oznacza krytycznej lub protekcyjnistycznej postawy, czy też sceptycznej reakcji wobec dawnych paradygmatów. „[Post-etniczność] jest pełna szacunku w stosunku do etniczności”³⁴, zarazem jednak podkreśla „dynamiczną i zmienną naturę wielu grup; jest wrażliwa na ich potencjał tworzenia nowych kulturowych kołaży”³⁵.

Tym samym Gillroy, Gates i Hollinger, powtarzają ostrzeżenie Homi Bhabha’y, który twierdził, że „egzotyczność multikulturalizmu” powinna zostać odrzucona na rzecz „hybrydowości kultur”³⁶. Jednak ani publikacje Gatesa, ani późniejsze prace Hollingera, nie nawiązują do postkolonialnej teorii hybrydowości, choć uważam, że mogłaby ona być w tym kontekście użyteczna. Oczywiście jest, że koncepcja hybrydowości, która zakłada mieszanie się kultur tworzących wciąż nowe konfiguracje, koliduje z separatystycznym (żeby nie powiedzieć segregacyjnym) modelem amerykańskiej wielokulturowości, krytykowanym zarówno przez Hollingera, Gilroya, jak i Gatesa.

To jednak nie znaczy, że Amerykanie nie są zaznajomieni z rozprawami nad hybrydowością. Przeciwnie – żaden postkolonialny koncept nie zadomowił się tak dobrze w amerykańskich dysputach o multikulturalizmie jak hybrydowość. Bruce Simons pisze, że „odkąd Homi Bhabha spopularyzował w świecie akademickim Stanów Zjednoczonych pojęcie hybrydowości, żadne inne słowo – być może za wyjątkiem samego terminu »postkolonializm« – nie spotkało się z taką uwagą i krytyką”³⁷. W swoim artykule *Hybridity in Americas: Reading*

33. David A. Hollinger, *Postethnic America*, s. 13.

34. Hollinger, *Postethnic America*, s. 5. Przekład – I.P.

35. Hollinger, *Postethnic America*, s. 3–4. Przekład – I.P.

36. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York, London 1994, s. 209.

37. Bruce Simons, *Hybridity in Americas: Reading Condé, Mukherjee and Hawthorne*, w: *Postcolonial Theory and the United States*, red. Amritjit Singh, Peter Schmidt, University of Mississippi

Condé, Mukherjee and Hawthorne, Simons bada „co dzieje się z hybrydowością, kiedy ta się przemieszcza” i co „Amerykanie mają na myśli, kiedy piszą, bądź mówią o hybrydowości”?³⁸ Odpowiadając na te pytania, Simons cytuje Davida Palumbo-Liu, który twierdzi, że niestety dla większości uczonych amerykańskich, hybrydowość jest „osobliwą modyfikacją ideologii tygla kultury”³⁹ – hybrydowość, pluralizm i różnorodność stały się w amerykańskim dyskursie częściowo synonimicznymi pojęciami. Zdumiewać może łatwość, pisze Simon, z jaką pojęcie hybrydowości zostało przekształcone w model zasymilowanej podmiotowości.

Przywłaszczenie sobie terminu „hybrydowości” przez *mainstreamową* amerykanistykę może być postrzegane jako przejaw bardziej ogólnego dążenia do przejęcia przez nią kontroli nad naukami o etniczności i rasie oraz „neutralizowania” bardziej awangardowych i wichrzczyelskich idei. Odkąd w Stanach Zjednoczonych zakończono (rzekomo, jak twierdzi sceptyczny Gates) kulturowe wojny, katedry amerykanistyki i katedry studiów afro-amerykańskich i etnicznych (także nauk feministycznych i *gender studies*) konkurują ze sobą o studentów, fundusze i reputację. John Carlos Rowe, redaktor ważnego studium, wymownie nazwanego *Post-Nationalist American Studies*, zauważa, że podczas „wojen kulturowych” w latach osiemdziesiątych, w obliczu różnych ruchów etnocentrycznych, katedry amerykanistyki również stały się apologetami wielokulturowości, urozmaicając swoją ofertę edukacyjną o kursy dotyczące mniejszości, „aby nie być postrzeganymi jako kierunki dla białych, heteroseksualnych mężczyzn”⁴⁰. W dzisiejszych czasach wielu amerykańskich pracowników naukowo-dydaktycznych z katedr studiów mniejszościowych, postrzega szerzącą się „modę” na multikulturalizm, jako próbę „wchłonięcia” nauk o mniejszościach. Obecnie ilość programów studiów nad mniejszościami maleje, podczas gdy tradycyjna Amerykanistyka ciągle się rozrasta, co sprawia, że wielu członkom akademii zaczyna ona się jawić, „jako ogromna siła o zapędach imperatorskich”⁴¹.

Szkoda, że w obliczu tej sytuacji, kiedy wydaje się, że amerykańskie wojny kulturowe mogą rozgorzeć na nowo, amerykańskie i afro-amerykańskie nauki kulturoznawcze nie dążą do bliższej intelektualnej współpracy. Według mnie, studia postkolonialne oraz brytyjskie studia kulturowe, które łączą metodologie takich dyscyplin jak socjologia, antropologia czy kulturoznawstwo mają ogromny potencjał, by zmienić metodologie i obszary badań nie tylko w obrębie studiów afro-amerykańskich ale również w dziedzinie badań nad etnicznością i wielokul-

Press, Jackson: 2000, s. 412–437. Przekład – I.P.

38. Bruce Simons, *Hybridity in Americas...*, s. 412. Przekład – I.P.

39. Bruce Simons, *Hybridity in Americas...*, s. 414. Przekład – I.P.

40. John Carlos Rowe, red., *Post-Nationalist American Studies*, University of California Press, Los Angeles, London, Berkeley, 2000, s. 6. Przekład – I.P.

41. Rowe, *Post-Nationalist American Studies*, s. 11. Przekład – I.P.

turowością. Dostrzegają to również niektórzy biali amerykańscy kulturoznawcy, którzy nie poddają się tak łatwo bezkrytycznej waloryzacji kulturowego nacjonalizmu. Na przykład wspomniany wcześniej John Carlos Rowe twierdził w 2000 r. w *Post-Nationalist American Studies*, że w najbliższej przyszłości diasporyczne studia kulturowe doprowadzą do rewizji celebracyjnego amerykańskiego partykularyzmu. Obecnie ten proces jest już mocno zaawansowany, jako że część najnowszego, najbardziej interesującego dorobku w dziedzinie amerykanistyki, zмага się z ideami, z którymi nauki postkolonialne i brytyjskie studia kulturowe borykają się od paru dekad. Oprócz czterech nowatorskich prac Rowe'a: *Literary Culture and U.S. Imperialism: From the Revolution to World War II*, *Post-Nationalist American Studies*, *New American Studies (Critical American Studies)* i *The Cultural Politics of the New American Studies*⁴² na uwagę zasługuje również książka Amerjita Singha i Petera Schmidta *Postcolonial Theory and the United States*⁴³. Wszystkie te książki skupiają się na nowych globalnych imperatywach teoretycznych w dziedzinie badań kulturoznawczych. Na przykład, *Literary Culture and U.S. Imperialism* zgłębia temat imperium północnoamerykańskiego i odnosi się do problemu wewnętrznej kolonizacji oraz roli, jaką kultura literacka odegrała w szerzeniu ideologii amerykańskiego imperium. W *Literary Culture and U.S. Imperialism*, Rowe przyznaje, że inspirował się książką Edwarda Saida – *Culture and Imperialism*⁴⁴, a swojej pracy nadał podobny tytuł, aby ten sposób podkreślić potencjał, jaki badania Saida mogą mieć dla studiów amerykańskich. *Post-Nationalist American Studies* podchodzi krytycznie do amerykańskiego nacjonalizmu i analizuje potencjalne korzyściami płynące z przyjęcia perspektywy „mniej izolacyjnej i zaściankowej, a bardziej międzynarodowej i porównawczej”⁴⁵. W *Postcolonial Theory and the U.S.* znaleźć można różnorodne punkty widzenia na postkolonialne interwencje w obszarze amerykańskich studiów kulturowych, afro-amerykańskich i etnicznych, włączając w to prace uczonych, którzy kwestionują zasadność stosowania „obcych” paradygmatów do analizowania amerykańskiej specyfiki kulturowej. Według Rachel Adams publikacje te pokazują, że metodologie postkolonialne mogą dać studiom amerykanistycznym impuls

42. Prace Johna Carlosa Rowe'a w porządku chronologicznym: *Literary Culture and U.S. Imperialism: from the Revolution to World War II*, Oxford University Press, New York 2000; *Post-Nationalist American Studies*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London 2000; *New American Studies (Critical American Studies)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002; *Cultural Politics of the New American Studies*, An imprint of MPublishing – University of Michigan Library, Ann Arbor 2012.

43. Amerjit Singh and Peter Schmidt, *Postcolonial Theory and the United States*, University of Mississippi Press, Jackson 2000.

44. Edward Said, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York 1993.

45. John Carlos Rowe, *Post-Nationalist American Studies*, s. 2.

do rozwoju, „uzmysławiają one również fakt, że amerykanistyka może się czegoś nauczyć od swojego relatywnie nowego partnera”⁴⁶.

Wpływ, jaki studia postkolonialne mają na amerykańskie studia kulturoznawcze, można również zaobserwować śledząc tytuły konferencji, plenarnych wykładów i publikacji pokonferencyjnych w ostatnich latach. Konferencje miały na przykład następujące tytuły: *American Studies and the Question of Empire: Histories Cultures and Practices* (Amerykanistyka i kwestia Imperium: Historie, Kultury i Praktyki, 1998); *Crossing Borders/Crossing Centuries* (Przekraczając Granice/Przekraczając Stulecia, 1999); *The World in American Studies; American Studies in the World* (Świat w amerykanistyce; amerykanistyka w świecie, 2000); *Ethnic Canons in Global Contexts* (Kanony etniczne w globalnych kontekstach, 2011). Tytuły wygłaszanych prezentacji i esejów również wskazują na zmieniające się perspektywy badawcze, na przykład: Carolyn Porter *What We Know That We Don't Know: Remapping American Literary Studies*, (O czym wiemy, że nie wiemy: nowa mapa amerykańskich studiów krytyczno-literackich)⁴⁷; Gregory S. Jay'a *The End of American Literature* (Koniec literatury amerykańskiej)⁴⁸; Jane S. Desmond i Virginia R. Dominguez's *Resituating American Studies in Critical Internationalism* (Miejsce studiów amerykańskich w krytyce internacjonalistycznej)⁴⁹, czy Jenny Sharpe *Is the United States Postcolonial? Transnationalism, Immigration and Race* (Czy Stany Zjednoczone są postkolonialne? Trans-nacjonalizm, imigracja, rasa)⁵⁰. Tę listę można uzupełnić o takie monografie i prace zbiorowe, jak: *Debating Cultural Hybridity, Post-Colonial America, The Worlding Project: Doing Cultural Studies in the Era of Globalization, Globalizing American Studies*, czy też *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*⁵¹.

46. Rachel Adams, *The Worlding of American Studies*, „American Quarterly”, 2001, 53.4, s. 720–732.

47. Carolyn Porter, *What We Know That We Don't Know: Remapping American Literary Studies*, „American Literary History”, 1994, 6.3. vol. 6, no. 3, s. 467–526.

48. Jay Gregory S. *The End of American Literature*, „College English”, 1991, 53.3, s. 264–281.

49. Jane S. Desmond and Virginia R. Dominguez, *Resituating American Studies in Critical Internationalism*, „American Quarterly”, 1996, 48, s. 475–490

50. Jenny Sharpe *Is the United States Postcolonial? Transnationalism, Immigration and Race*, „Diaspora”, 1995, 4, s. 2.

51. Pnina Werbner and Tariq Modood, red., *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-racism*, Zed Books, New York 1997; King. C. Richard, red., *Post-Colonial America*, University of Illinois Press, Urbana 2000; Rob Wilson i Christopher Leigh Connery, red., *The Worlding Project: Doing Cultural Studies in the Era of Globalization*, New Pacific Press and North Atlantic Books, Santa Cruz i Berkeley 2007; Brian T. Edwards i Dilip Parameshwar Gaonkar, red., *Globalizing American Studies*, University of Chicago Press, Chicago 2010; Winfried Fluck, Donald E. Pease, John Carlos Rowe, red., *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*, Dartmouth College Press, Hannover 2011.

Podsumowując, uważam, że dzięki monografii Gilroya, która zainicjowała burzliwy dialog między naukami postkolonialnymi i brytyjskimi studiami kulturowymi, a amerykańskimi studiami kulturoznawczymi, nauki afro-amerykańskie mają szansę przeżyć kolejny renesans. Według Jamesa Turnera, z prestiżowego centrum badań – *Africana Studies and Research Centre* – przy Uniwersytecie Cornella, najbardziej progresywne badania afro-amerykańskie charakteryzują się zamaszystą globalną wizją, która obejmuje całą afrykańską diasporę. Od czasów ukazania się stadium Gilroya opublikowano wiele publikacji, które wpisały się twórczo w diasporyczne i transnacyjne tendencje badawcze, o których wspomina Turner, na przykład: *The Black Columbiad Anthology*, *The African Diaspora: Toward and Ethnography of Diasporic Identification*, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the Rise of Black Internationalism*, *Decolonizing the Academy: African Diaspora Studies* i *Routes of Passage: Rethinking the African Diaspora*⁵².

Uważam, że jesteśmy świadkami krytycznego momentu, w którym kulturowe studia etniczne i amerykanistyczne są wypychane poza swoje narodowo/etniczne struktury i utopijną ideologię „jedności-w-różnorodności”. Dzięki postkolonialnym interwencjom wielu amerykańskich badaczy zaczęło kwestionować słuszność postrzegania własnej kultury wyłącznie przez pryzmat ideologii wielokulturowości. Ta współpraca jest również korzystna dla brytyjskich studiów kulturowych, które teraz, na początku XXI wieku, wytraciły nieco swój wcześniejszy impet. Obecnie, kiedy niektórzy krytycy utrzymują, że teoria postkolonialna również sięgnęła swego kresu, amerykańscy uczeni mogą dać tym teoriom nowe życie, w nowym kontekście, w Nowym Świecie. Jak stwierdza Henry Louis Gates rodzenie się i obumieranie idei nie jest niczym niezwykłym, ale często, zanim idee odejdą do lamusa, mają szansę przeżyć drugą młodość, po drugiej stronie Atlantyku. Jak pisze Gates: „Oscar Wilde kiedyś dowcipnie stwierdził, że gdy dobrze Amerykanie umierają, przenoszą się do Paryża. Wydaje mi się”, stwierdza Gates, „że kiedy dobre teorie umierają w Paryżu, przenoszą się do New Haven, albo Ithaki”⁵³.

52. Werner Sollors i Maria Dieterich, red., *The Black Columbiad: Defining Moments in African American Literature and Culture*, Harvard University Press, Cambridge, London 1994; Edmund T. Gordon, Mark Anderson, *The African Diaspora: Toward and Ethnography of Diasporic Identification*, „Journal of American Folklore”, 1999, 112, 282–296. Brent H. Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge 2003.; Carole Boyce Davies, Meredith Gatsby, Charles Patterson, Henrietta Williams, red., *Decolonizing the Academy: African Diaspora Studies*, African World Press, Trenton 2003; Ruth S. Hamilton, *Routes of Passage: Rethinking the African Diaspora*, Volume 1, Michigan State University Press, East Lansing 2007; również zob. *The Uses of Diaspora*, „Social Text”, 2001, 19 (1), s. 45–73.

53. Henry Louis Gates Jr., *Tradition and the Black Atlantic*, s. 34. Przekład – I.P.

Gwałcenie zaleceń Becketta odnośnie teatru w Polsce

Kluczem do zrozumienia zjawisk, jakie współcześnie zachodzą w Polsce i dotyczą dzieł Samuela Becketta, jest rozbieżność pomiędzy kluczem interpretacyjnym zaproponowanym na początku lat sześćdziesiątych a aktualnym pojmowaniem takich pojęć jak awangarda, absurd, tradycja. Beckett, otwierając przed laty drzwi artystycznej prowokacji innością, dziś przez wielu zaliczany jest już do kanonu klasyków. Dla licznych reżyserów XXI wieku jego awangarda przestała wydawać się dostatecznie jaskrawa i świeża, aby przypominać ją po raz kolejny na scenie w niezmienionej postaci. Stąd obecność przeróżnych „wariacji na temat Becketta”, drobnych zmian aranżacyjnych, a także całkiem śmiałych modyfikacji, głównie w didaskaliach.

Warto zacząć od uświadomienia sobie, jak ważne było dla Becketta respektowanie jego zaleceń. Powszechnie wiadomo, że częstokroć uczestniczył w próbach reżyserskich (w tym wielu zagranicznych), nakładał sankcje prawne za odstępstwa od zawartych w tekście instrukcji, a nawet upoważnił w testamencie Jérôme’a Lindona i swojego bratanka Edwarda Becketta do sprawowania pośmiertnej pieczy nad jego artystyczno-ideową spuścizną. Problem pojawia się jednak w punkcie, w którym badacze uświadamiają sobie, że sam Beckett na przestrzeni długich lat niejednokrotnie zmieniał swoje sceniczne intencje twórcze. H. Porter Abbott nazywa to zmierzaniem do uzyskania ostatniej wersji utworu tworzonego w niekończącym się wszak procesie wprowadzania poprawek¹. Byłoby to więc spójne z procesem w wymiarze bardziej globalnym – dzieło jako takie funkcjonuje w danej czasoprzestrzeni i o ile długo „żyje” na scenie, zmienia się szereg czynników wpływających na jego odbiór: podmiotowość publiczności, sytuacja społeczno-polityczna, pewne kanony etc. W konsekwencji i ono samo, w naturalny sposób, wymaga być może z czasem zmian, aby, paradoksalnie, pozostać wierne oryginałowi i oddziaływać w taki sam sposób jak przed laty.

Badacze oceniają twórczość Becketta jako źródło niewyczerpanych inspiracji, co powodowane jest wyróżniającą go świadomością literackiej i filozoficznej spu-

1. H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelem Beckettie*, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, seria between.pomiędzy, Gdańsk–Sopot 2012, s. 21.

ścizny kultury europejskiej. Odrzucał zarówno środki mu współczesne, jak i te, które zakorzenione były już od dawna w kulturze. Prawdopodobnie to dlatego jeszcze po dwudziestu pięciu latach od jego śmierci estetyka pisarza wciąż budzi zainteresowanie. Zarówno jednak upraszczająca, szufladkująca krystalizacja biografii Becketta jak i absolutyzowanie definicji „wielkości” dzieła działają na szkodę. Wypracowywanie nowych środków scenicznego wyrazu nie zawsze zadaje gwałt utworowi ocenionemu powszechnie jako doskonały. Bywa, że takie poszukiwania okazują się fiaskiem i siła wymowy spektaklu zasadniczo odbiega od potęgi oryginału. Czasem jednak pewne nowatorskie zabiegi wpuszczają do dzieła nowe światło i pozorny „gwałt” przysłuży się pozostawaniu wiernym stylistyce prawzoru.

Przy tej okazji ważne jest dokonanie rozróżnienia na powielanie, modyfikowanie i nowatorstwo. H. Porter Abbott definiuje te trzy sposoby na adaptację utworów scenicznych następująco: powielanie stanowi możliwie najwierniejszą formę pracy z tekstem, modyfikowanie to forma złodziejstwa – przywłaszczanie sobie utworu i praca nad nim z zupełną dowolnością, zaś nowatorstwo jest rodzajem empatii realizatora, który za pomocą nowych środków pragnie osiągnąć taki sam efekt, jaki wywarło dzieło w sobie współczesnej epoce. Ostatni sposób byłby metodą na „ożywianie” utworu i, tak samo jak modyfikowanie zachowujące właściwe proporcje, cechą prawidłowo rozwijającego się społeczeństwa dbającego o żywotność, odrębność i siłę przekazu swojej kultury.

W pierwszych latach wystawiania Becketta w Polsce rzeczywiście można mówić o pewnego rodzaju lojalności realizatorów wobec autora. Dekoracje pozostają dokładnie takie jak w didaskaliach (może oprócz pierwszej reprezentacji Godota, która z powodu niedokładnego tłumaczenia umieściła na drzewie dużo więcej liści niż zamyślił to sobie Beckett²), podobnie ucharakteryzowane są też postaci, nie dołącza się nowych elementów, słowem – nie zmienia się ogólny wydźwięk utworu. Od 1957 roku do 1981 grane są jedynie cztery sztuki – *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Radosne dni* i *Ostatnia taśma Krappa*. W 1981 po raz pierwszy wystawione zostają jednoaktówki oraz spektakle, których część stanowią utwory Becketta (np. *Opowieści miłosne z Radosnymi dniami*). Siedem lat później powstaje *Beckettiana* – sztuka składająca się wyłącznie z jednoaktówek Becketta, zaś po kolejnych siedmiu latach można zauważyć pewnego rodzaju wykwit podobnych innowacji tytułowych – *Godot, czyli życie jest snem*, *Noc i sny*, *Szkice*

2. Beckett napisał zresztą list do reżysera pierwszego polskiego Godota, w którym wyraził zdziwienie z powodu zbyt dużej liczby liści. Reżysera nie poniosła jednak scenograficzna fantazja, a wierność polskiemu przekładowi. W zdaniu *L'arbre porte quelques feuilles* (Drzewo ma parę liści) tłumacz opuścił *quelques* (opis w pierwszym wydaniu polskim z tłumaczeniem Juliana Rogozińskiego brzmi: „Drzewo pokryło się liśćmi”). Anegdotę tę przytoczył Antoni Libera w swojej książce *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 380–381.

z *Becketta* czy po prostu *Beckett*. W stulecie urodzin pisarza, w światowym roku Becketta, powstaje *god.com* i *Flow* – spektakl tańca współczesnego inspirowany dramatem *Czekając na Godota*. W 2011 wystawione jest z kolei *Wyciemnienie* i *Piaskiem w oczy* (oba luźno oparte na motywach *Końcówki*) oraz *Święto wiosny* (zainspirowane sytuacją z *Czekając na Godota*). Pozostałe zmiany widoczne są poza ingerencjami w tytuły utworów. Najwięcej jest ich na przestrzeni ostatnich piętnastu lat i do tego właśnie okresu ograniczy się niniejsza analiza. Da się zauważyć istnienie trzech rodzajów modyfikacji: zamiany, redukcji oraz dodawania czegoś, czego nie obejmują didaskalia.

W sztukach teatralnych i sluchowiskach Becketta podstawową rolę odgrywa strona werbalna utworów. Ruch sceniczny, często ograniczany do minimum lub wręcz unicestwiany (np. u Winnie uwięzionej w kopcu, u zastygłego Protagonisty z *Katastrofy* lub u Hamma przygwożdżonego do krzesła), jest podporządkowany idei wysunięcia na pierwszy plan interpretacji głosowej. W myśl tej zasady, obranej zresztą przez samego Becketta, można by tłumaczyć ograniczanie liczby postaci na scenie redukowaniem przestrzeni do kluczowych bohaterów, których kwestie niosłyby najistotniejszy przekaz. Stąd być może w *Końcówce* Macieja Sobocińskiego z 2006 roku³ pomysł usunięcia ze sztuki Nagga i Nell. Reżyser skupił się na relacji dwóch głównych postaci – Clova i Hamma. Jakkolwiek krytyk Paweł Głowacki widzi w tej redukcji ogromną szkodę dla dramatu (odziera bowiem przesłanie utworu o połowę z goryczy), interpretacja Sobocińskiego zasługuje na uwagę z powodu nietypowego rozwiązania scenicznego. Hamm nie siedzi mianowicie na krześle, ale buja się na huśtawce, zaś Clov nieustannie skacze i tarza się w wysypanym na scenę piasku. Choć niełatwo z początku znaleźć jakiegokolwiek usprawiedliwienie dla tego rodzaju zabiegu, trudno nie pozwolić sobie na skojarzenie z przestrzenią cyrkową, za pomocą której reżyser zwyczajnie życzyłby sobie osiągnąć efekt konsternacji publiczności, a więc proponowałby im formę „neoawangardy” lub też upatrywał w toksycznej relacji obu bohaterów syndromów absurdu i monsturalnej groteski, której niedaleko już do symbolu cyrkowego clowna. Clov jest zresztą niejako tresowany przez dominującego nad nim Hamma i wykonuje po tej scenicznej arenie istne akrobacje (skoki, bieganie, tarzanie się). W jakimś stopniu przypomina to także zabawę na placu zabaw, a więc cofnięcie się do wieku zależności.

W kontekst tej choreograficznej fanfaronady wpisuje się głos polskiego krytyka Dariusza Piotra Klimczaka, który upatruje w grotesce i satyrze „udręczonych clownów” przesłania o małości człowieka, bezlitosnej śmieszności jego dążeń oraz tragizmu storturowanego umysłu, który zdaje sobie sprawę z tego, że żyje,

3. *Końcówka*, reż. M. Sobociński, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków, premiera: 4 marca 2006 r.

aby umrzeć⁴. Zamierzeniem reżysera mogło więc być dosadne zilustrowanie tego aspektu wymowy utworów pisarza.

By pozostać w temacie niecodziennej scenografii, należy przywołać *Końcówkę* Arkadiusza Kluczniaka z 2011 roku⁵. Spektakl odbył się na scenie teatru lalkowego i czerpiąc z jego tradycji, uczynił z Hamma postać-kukłę, poruszaną z ukrycia przez aktora. Widać masywny, garbaty korpus bez ludzkiego oblicza. Dekoracje stanowią dwumetrowe sterty starych ubrań. I to właśnie w nich grzebią Nagg i Nell, którzy zamiast w kubłach grzęzną w materiale. Starym, zwiniętym w kłębek swetrem zastąpiony jest nawet pies-zabawka Hamma. Hamm nie widzi różnicy między tym, co żywe a tym, co sztuczne – może dlatego, że sam przerodził się już w jakąś trudną do scharakteryzowania, nieczułą istotę.

Grzegorz Józefczuk na łamach „Gazety Wyborczej” dzieli się ciekawymi skojarzeniami na temat tej dekoracji:

Żyjemy na śmietniku albo w rozkładającym się szambie – bo sterty szmat przypominają jakieś paskudne legowisko zastygłych robaków bądź ludzkie truchła. Rzecz jasna, na pozornie kuszące ścieżki wiedzie również myśl, że wszyscy żyjemy w świecie second-hand, i to dosłownie oraz w przenośni. Autentyczność i oryginalność jest horyzontem *de facto* ustalany w second-handzie⁶.

Paweł Franczak widzi na scenie śmietnisko⁷, Katarzyna Piwońska z kolei – piwnicę, w której przechowuje się niepotrzebne już nikomu przedmioty. Bohaterowie byliby więc według niej pozostałościami po tym, co dawniej było użyteczne i pełne życia. „Życie przetrwało tu tylko w formach najlichszych i pozbawionych wewnętrznej mocy” – pisze⁸.

Na portalu „Dziennika Teatralnego” ukazała się recenzja przytaczająca reżyserskie usprawiedliwienie takiej scenografii ideą chęci ukazania uzależnienia człowieka XXI wieku od swojego własnego otoczenia⁹. Chodzi tu nie tylko

4. Dariusz Piotr Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni *Misterium Mortis**, Instytut Wydawniczy „Maximum”, Kraków–Warszawa 2006, s. 54.

5. *Końcówka*, reż. Arkadiusz Kluczniak, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, premiera: 12 marca 2011 r.

6. Grzegorz Józefczuk, *Szambo w second handzie – Końcówka w Andersenie*, „Gazeta Wyborcza Lublin” nr 60 online, 14.03.2011, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/112868,druk.html>> (1.02.2015).

7. Paweł Franczak, *Niekończąca się opowieść*, „Kurier Lubelski”, 12.03.2011, dostępny na stronie „Dziennika Teatralnego” <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/niekonczaca-sie-opowiesc.html>> (1.02.2015).

8. Katarzyna Piwońska, *Na początek Końcówka*, „Nowa Siła Krytyczna”, 16.03.2011, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/113064.html>> (1.02.2015).

9. <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wyrwac-sie-z-bunkra.html>> (1.02.2015).

o uzależnienie od przedmiotów, które się kompulsywnie gromadzi, ale również o pozostawanie zależnym na osi lalka—człowiek, czyli dzieło—twórca. Reżyser zadał sobie pytanie, na ile człowiek podporządkowany jest temu, co sam stworzył, na ile dzieło odzwierciedla kompleksy i sukcesy życia jego autora. Clov ostatecznie wypełnia przeciwieństwo wszystkie rozkazy starca, choć w spektaklu Klucznika traci na moment panowanie nad sobą, zrzuca Hamma, a potem na chwilę zajmuje jego fotel, by zyskać upragnioną przewagę.

Motyw śmieci wystąpił już wcześniej – w *Radosnych dniach* Floriana Staniewskiego z 2009 roku¹⁰. Zamiast w kopcu piachu Winnie została umieszczona w kopcu śmieci. Również i ten pomysł nie jest zupełnie nowy – wariacje na temat kopca widoczne są na przestrzeni lat kolejno najpierw w 1972 i 1977 roku, kiedy Winnie ze Starego Teatru w Krakowie i Teatru im. Wiliama Horzycy w Toruniu tkwiła po pas w prawdziwej hałdzie ziemi, następnie w hałdzie piasku (Teatr Atelier w Sopocie, 2004); Winnie przykryta też bywała materiałową, udrapowaną konstrukcją (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1995), a w 2002 roku kopiec przypominał monstualny dziób jakiejś łodzi (Stary Teatr w Krakowie). W dwóch prawie zbiegających się inscenizacjach z końca 2006 i początku 2007 roku mamy do czynienia z jeszcze ciekawszymi pomysłami. W pierwszej reżyserowanej przez Krzysztofa Jasińskiego¹¹ kopcem jest miniatura słynnego Kopca Kościuszki, usypanego przez cały naród, by upamiętnić swego bohatera narodowego Tadeusza Kościuszkę. Bardzo lokalny, krakowski kontekst sceniczny podsuwa tu hipotezę o metaforze wspólnotowości w tworzeniu jakiegoś dzieła (tu: życia i umierania) czy też uniwersalności życia jako takiego, którego pointą jest śmierć. Upływ czasu dobitnie symbolizowało obracanie się konstrukcji wokół własnej osi. Druga wariacja, Piotra Cieplaka¹², polegała na zlikwidowaniu kopca. Winnie siedzi na krześle i nogi ma przykryte kocem. Cały spektakl podporządkowany jest zresztą bardziej realistycznemu przekazowi, ba, znacznie optymistyczniejszemu. Willie stale wchodzi w kalesonach i domowym szlafroku do pomieszczenia, w którym znajduje się jego żona, dba o nią, okazuje zainteresowanie. Winnie nie jest odosobniona i uwięziona w jakiś abstrakcyjny sposób, a jedynie przykuta do krzesła, prawdopodobnie na skutek starczej choroby. Oczywiście tego rodzaju przekształcenia spłaszczają dzieło z dramatu egzystencji do wymiaru wzruszającej opowieści o miłości i wierności małżeńskiej dwojga konkretnych ludzi, „interpretują” to, o czym autor sztuki mówić w sposób dosłowny zabronił. H. Porter Abbott porównuje „tłumaczenie” mistyki niedopowiedzeń Becketta

10. *Radosne dni*, reż. Florian Staniewski, Teatr w blokowisku, Gdańsk, premiera 6 kwietnia 2009 r.

11. *Szczęśliwe dni*, reż. Krzysztof Jasiński, Scena STU, Kraków, premiera: 3 grudnia 2006 r.

12. *Szczęśliwe dni*, reż. Piotr Cieplak, Teatr Polonia, Warszawa, premiera: 12 stycznia 2007 r.

do tłumaczenia dowcipu¹³. Krytyk Paweł Sztarbowski właśnie w tym widzi jednak potencjał inscenizacji, stwierdzając, że „Dramaty Becketta miały kiedyś siłę rażenia bomby atomowej. Najnowsza premiera Cieplaka pokazuje, że mogą ją mieć nadal, pod warunkiem, że nie traktuje się ich jak obiektu muzealnego”¹⁴. Krystyna Janda, grająca Winnie, wychodzi do braw w czarnej kreacji mającej krój sukni ślubnej. Dialog tragedii z nadzieją opisywany z niedopowiedzeniami przez Becketta staje się w tej polskiej inscenizacji czytelną tragedią, ale przezwy-
ciężoną – śmierć nie jest końcem wszystkiego, a jedynie transgresją – momentem przejścia¹⁵. Nie bez powodu na stronie internetowej Teatru Polonia, reklamującej spektakl, znajduje się hasło: „*Szczęśliwe dni* Piotra Cieplaka to nie Teatr Absurdu. To Wielki Teatr Człowieczeństwa”¹⁶.

Polscy adaptatorzy Becketta często posługują się metodą zamiany. Podobnie jak kopiec zastąpiony kocem lub śmieciami, Willie został w 2004 roku wymieniony na kontrabas¹⁷. Jego piętnaście zdawkowych kwestii zostało wycięte i zastąpione odgłosami basowego instrumentu, co paradoksalnie dało mu znacznie większe pole wypowiedzi. Instrument gra też *leitmotif* sztuki – słynną arię operetkową „Usta milczą, dusza śpiewa”. Para tworzy tym samym muzyczno-aktorski duet. W *Szczęśliwych dniach* Jasińskiego, o których była już mowa z uwagi na słynny kopiec, muzyka też się rozlega, i to znacznie częściej niż w literackim prototypie, tyle że żadnej postaci nie eliminuje. Willie stał się pianistą i akompaniuje byłej śpiewaczce Winnie, by razem mogli na scenie wykonać wiele wzruszających utworów. Spektakl wpisał tym samym w tekst biografie aktorów: Beata Rybotycka w roli Winnie jest w Polsce znana z wykonywania piosenek teatralnych, zaś Konrad Mastyló od wielu lat jest jej akompaniatorem.

Inną formę zamiany zastosowano w *Czekając na Godota* z 1997 roku¹⁸, kiedy to wszystkie role w oryginale męskie powierzono kobietom. Dziewięć lat później, w *god.com* z 2006¹⁹, kobietą jest już tylko Pozzo. Strzela ona biczem w Luckiego

13. H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Beckettzie*, s. 35.

14. Paweł Sztarbowski, *Szczęśliwy dzień Becketta*, „Newsweek Polska”, nr 3/21.01, 15.01. 2007, dostępny na stronie Teatru Polonia <<http://teatrpolonia.pl/pr/244826/szczesliwy-dzien-becketta>> (1.02.2015).

15. Sylwia Jarmuż, *Między tradycją a awangardą: Szczęśliwe dni Krzysztofa Jasińskiego i Piotra Cieplaka na tle wcześniejszych inscenizacji sztuki*, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, seria between.pomiędzy, Gdańsk–Sopot 2012, s. 303.

16. <www.teatrpolonia.pl> (1.02.2015).

17. *Happy Days*, reż. André Hübner-Ochodlo, Teatr Atelier im. Agnieszki Osieckiej, Sopot, premiera: 10 lipca 2004 r.

18. *Czekając na Godota*, spektakl dyplomowy Tadeusza Dutkiewicza, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, premiera 13 grudnia 1997 r.

19. *god.com*, reż. Tomasz Hynek, Teatr im. Kochanowskiego, Opole, 28 stycznia 2006 r.

przyodżnianego w uprząż jak z sex shopu i w skórzaną maskę. Te dodatkowe rekwizyty odzieżowe symbolizują kontrowersyjny i bardzo aktualny dziś problem relacji damsko-męskich, będący do pewnego stopnia odwróceniem dawnych ról, walką o dominację i oskarżeniami skierowanymi zarówno do pasywnych jak i do nadużywających władzy.

Przykuwając uwagę jest też z pozoru nieuzasadnione pogwałcenie zaleceń odnośnie wieku bohaterów. W *Szczęśliwych dniach* z 2010 roku²⁰ Winnie jest zupełnie młoda, zaś Willie karykaturalnie postarzony. Można to interpretować podobnie jak krytyk Stefan Drajewski tym, że nowoczesne technologie nie pozwalają zestarzeć się kobiecie, przez co skazane są one na życie u boku „stetryczalnych połówek”²¹.

Wreszcie, jeśli bierzemy pod uwagę jeszcze inne elementy redukcji, świetnym jej przykładem będzie spektakl *Szczęśliwe dni/Komedia/Końcówka* wystawiony w 2011 roku²² i oddający być może neoawangardowy charakter czasów najnowszych. Otóż strój aktorów zredukowany jest do bielizny. Na ścianach wisi folia, trójkąt z *Komedii* nie siedzi w beczkowatych urnach, tylko na szpitalnych łóżkach, a kopca nie ma wcale – po skończonej kwestii, Winnie wstaje ze zwykłego krzesła i wolnym krokiem odchodzi. Doprowadzałoby to w pewnym sensie *ideę* Becketta do końca – najważniejsze staje się słowo. Może nawet bardziej niż ekspresja sceniczna. Wydaje się tym samym, że XXI wiek gotów jest zrezygnować nawet z symbolu, jakim jest kopiec, beczka czy magnetofon. Dekoracja odgrywa w zamyśle rolę drugorzędną lub, na scenie polskiej, dobitnie metaforyczną. Sam Beckett dążył do zbudowania świata bez przestrzeni, bez czasu i bez bohatera – późniejsze jednoaktówki z samymi nagraniami głosu lub tak ciemnym światłem, że słychać właściwie tylko głos (apogeum teatralnej redukcji stanowi sztuka *Oddech*) niezbitcie o tym świadczą. Według Dobrowolskiego świat Becketta oderwany jest kompletnie od idei odniesień do rzeczywistości, dlatego wszelkie próby nawiązywania do niej stanowią wypaczenie zamysłu twórcy²³.

Mimo to, nawet bardzo odważne zmiany zdają się szkodzić mniej niż zabijanie Becketta diachroniczną hiperpoprawnością. Sztukom niezwykle wiernym tekstowi

20. *Szczęśliwe dni*, reż. Lea Maleni, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego, Poznań, premiera: 29 października 2010 r.

21. Stefan Drajewski, *Mówienie Winnie przypomina linię życia*, „Polska Głos Wielkopolski”, nr 256 online, 02.11.2010, dostępny na stronie portalu *E-teatr*: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/105297.html>> (1.02.2015).

22. *Szczęśliwe dni/Komedia/Ostatnia taśma Krappa*, reż. Paweł Świątek, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole, premiera: 12 listopada 2011 r.

23. Piotr Dobrowolski, *Bez świata, akcji i ciała. Konsekwencje redukcji w* Tekstach dla sceny *Samuela Becketta*, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, seria between.pomiędzy, Gdańsk–Sopot 2012, s. 116.

coraz częściej zarzuca się monotonię²⁴, martwość²⁵, archaiczność, szkolność²⁶, morderczo surową partyturę²⁷, na wskroś klasycyzm²⁸. Piotr Wyszomirski pisze: „[...] nie da się ukryć, że Beckett mocno pokrył się patyną czasu i jest lekko *démodé*”²⁹. Pada określenie Kowalczyka „zmęczenie Beckettem”, co autor rozwija w „Rzeczypospolitej”:

Prezentowane niedawno w Warszawie *Radosne dni* dość precyzyjnie unaoczniały, że nawet najbardziej twórcza awangarda, po ponad 30 latach eksploatacji wytraca swój obrazoburczy impet i zamiera w manierycznych pozach, które nie są w stanie ukryć nieuleczalnie namolnego nudziarstwa³⁰.

Powyższe zarzuty często kierowane są przeciwko akademickim adaptacjom tłumacza i krytyka Becketta, również reżysera jego sztuk, Antoniego Libery, o którym Tadeusz Nyczek mówi: „Wolę zginąć z ręki Libery niż przyznać, że mnie jednoaktówki Becketta w jego spektaklu cokolwiek obchodzą. Wręcz nudzą mnie absolutnie i nieodwołanie [...] Żeby były o prawdziwej śmierci, najpierw muszą być o prawdziwym życiu”³¹. Misterna rekonstrukcja wyprzedza u niego niekiedy dbałość o słowo, które powinno padać z ust przekonujących aktorów. Zarzuty takich inscenizacji dotyczą problemu zakleszczenia aktorów w zbyt ciasne ramy „zatwierdzonej” interpretacji, przez co ich słowa tracą na sile. Według licznych krytyków Libera przenosi wciąż jedną i tę samą wersję swoich przedstawień do kolejnych teatrów zamiast *inscenizować* dramaty, a więc brać pod uwagę

24. Marcin Kościelnik, *Beckett towarzyski*, „Tygodnik Powszechny”, nr 46/2006, dostępny na stronie „Tygodnika Powszechnego” <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/beckett-towarzyski/qgs91>> (1.02.2015).

25. Tadeusz Nyczek, *Zdechło i gada*, „Przekrój”, nr 47/23.11.2006, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32119.html?josso_assertion_id=6F64662ACA52EC3B> (1.02.2015).

26. Mirosław Baran, *Artystyczne miasto górą*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, 13.07.2009, dostępny na stronie Teatru Dada <<http://www.teatrdada.pl/pl/dada/repertuar/czerwona-trawa/czerwona-trawa-recenzje>> (1.02.2015).

27. Przemysław Skrzydelski, *W szatach Boga*, „Dziennik Gazeta Prawna”, nr 14, 21.01.2011, dostępny na stronie portalu *E-teatr* <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/109744.html>> (1.02.2015).

28. Łukasz Rudziński, *Wybrzeże Sztuki pełne sztuki z importu*, portal *Trójmiasto*, 13.07.09, dostępny na portalu *Trójmiasto.pl* <<http://kultura.trojmiasto.pl/Wybrzeze-Sztuki-pelne-sztuki-z-importu-n33736.html>> (1.02.2015).

29. Piotr Wyszomirski, *Pod prąd albo Eugeniusz Krzysztof I*, „Gazeta Świętojańska”, 29.03.2010, dostępny na stronie portalu *Dziennik Teatralny* <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/pod-prad-albo-eugeniusz-krzysztof-i.html>> (1.02.2015).

30. Janusz R. Kowalczyk, *Zmęczenie Beckettem*, „Rzeczpospolita”, 1992 nr 48, s. 4.

31. Tadeusz Nyczek, *Zdechło i gada*, „Przekrój”, nr 47/23.11.2006.

różne zmienne epoki – przede wszystkim – publiczność i jej wrażliwość. Warto na koniec przytoczyć opinię o nim Joanny Derkaczew:

Reżyser nie idzie za poszukiwaniami artystów (w Polsce np. Piotra Cieplaka), którzy szukają w tekście Becketta emocji lub rozbijają go (jak Robert Wilson) czy zderzają z innymi tekstami. Libera trzyma się własnych ustaleń. Ten przymus powtarzania ma w sobie wiele z Beckettowskiego stylu pisania. W teatrze sprawia jednak, że każda inscenizacja to tylko krok w stronę zakonserwowania pewnej ostatecznej wizji. W stronę osiągnięcia jakiegoś stanu doskonałej martwoty. Beckett w przedstawieniach Libery jest jak stare nagranie, które zaczyna się już zacierać³².

Teatr absurdu to jedna z form poszukiwania sposobu, jak stanąć twarzą w twarz ze wszechświatem pozbawionym Boga, którego śmierć ogłosił sześćdziesiąt lat wcześniej Nietzsche³³. Wydaje się, że poszukiwanie to trwa do dziś. Odbywa się ono za pomocą coraz to nowszych środków wyrazu, ucieczki od sprawdzonych metod, eksperymentów, by wreszcie odnajdywać to, czego minionym pokoleniom odkryć się nie udało. Nie da się bowiem wynaleźć metody wiecznie aktualnej, zawsze tak samo poruszającej. Nie powinno więc dziwić zainteresowanie Beckettem i jego przesłaniem przy jednoczesnym stawianiu pytania o aktualność formy. Być może rację ma Paweł Sztarbowski analizując dawne i współczesne inscenizacje *Czekając na Godota*: „to, co wtedy [w 1953 roku] było nowością i szokiem, dziś jest już tylko akademicką poprawnością”³⁴. W tej sytuacji awangardowymi (w etymologicznym znaczeniu słowa) należałoby, paradoksalnie, nazwać nie te inscenizacje dzieł Becketta, które utrzymane są w owej „tradycji awangardowej”, lecz te, które jej zaprzeczają i odczytują ją na zupełnie nowy, nieoczekiwany sposób.

32. Joanna Derkaczew, *Libera reżyseruje, Beckett zamiera*, „Gazeta Wyborcza”, nr 12, 17.01.2011, dostępny na stronie „Gazety Wyborczej” <http://wyborcza.pl/1,75475,8956399,Przymus_rekonstrukcji_Becketta.html>(1.02.2015).

33. Martin Esslin, *Theatre of the Absurd*, Eyre&Spottiswoode Press, London 1962 s. 292.

34. Sylwia Jarmuż, *Między tradycją a awangardą...*, s. 296.

ER(R)GO

recenzje¹

Poszerzanie historii, czyli (teoretyczny) kres antropocentryzmu

Éric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. Paulina Tarasiewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014. str. 377. Publikacja polskojęzyczna, w miękkiej oprawie.

1.

Ostatnie lata przyniosły w Polsce rozpoczęcie debaty – zarówno na gruncie akademickim, jak i w przestrzeni publicznej – na temat, wyraźnie obecny w dyskursach rozwijających się na Zachodzie oraz w USA już od kilku dekad, dotyczący relacji człowiek-zwierzę. Polski rynek nie tylko nadrabia wydawnicze zaległości w tym obszarze – po prawie trzydziestu latach od ukazania się w 1975 roku głośnej książki *Animal Liberation* Petera Singera, *Wyzwolenie zwierząt* ukazało się w Polsce w 2004 roku – ale również trzyma rękę na pulsie dostarczając czytelnikowi najnowszych pozycji, zarówno tłumaczeń jak i opracowań w języku polskim, z zakresu szeroko rozumianych badań nad zwierzętami. *W obronie zwierząt* pod redakcją Petera Singera¹, *Zjadanie zwierząt* Jonathana Safrona Foera, *Po człowieku* Rosi Braidotti, *Małpy i filozofowie. Skąd pochodzi moralność?* Fransa de Waala, czy też *Filozoficzne podstawy praw zwierząt* Doroty Probudzkiej, *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanalogie* pod redakcją Marzeny Kotyczki i *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny* pod redakcją Justyny Tymienieckiej-Suchanek to tylko nieliczne przykłady wskazujące na przemiany zachodzące w świadomości polskich czytelników i ich zainteresowanie kwestiami związanymi z relacją człowiek-zwierzę, podmiotowością zwierząt i ich dobrostanem.

1. Wydana w Polsce w 2011 roku pozycja *W obronie zwierząt* pod redakcją Petera Singera jest pierwszym polskim wydaniem drugiej wersji książki, której pierwsza wersja, znacznie różniąca się od drugiej, została wydana w 1985 przez wydawnictwo Basil Blackwell. O tym, że jest to nowa wersja książki, uaktualniona tak, aby dostarczyć zarówno autorom jak i czytelnikom możliwości odniesienia się do nowych problemów i dylematów, świadczy fakt, iż tytuł oryginalny brzmi *In Defense of Animals: The Second Wave*.

Gdańskie Wydawnictwo w Podwórku wykazało się refleksem. Wydana we Francji w 2012 roku książka *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*² historyka Érica Barataya, do rąk polskich czytelników trafiła w 2014. Baratay, profesor historii współczesnej na uniwersytecie w Lyonie, jest autorem lub współautorem wielu pozycji z zakresu badań nad historią zwierząt i relacji pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem, w większości nie tłumaczonych na żaden z języków obcych. Wyjątkiem jest książka poświęcona historii ogrodów zoologicznych na Zachodzie napisana wraz z Elisabeth Hardouin-Fugier, *ZOOS. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI-XX siècles)* z roku 1998, przetłumaczona na język angielski i wydana w 2002 roku przez londyńskie wydawnictwo Reaktion pod tytułem *ZOO: A History of Zoological Gardens in the West*. Język polski jest pierwszym językiem obcym, na który przetłumaczono najnowszą książkę Barataya. Chwała Wydawnictwu w Podwórku za decyzję o wydaniu *Zwierzęcego punktu widzenia*, za którą, jak możemy przypuszczać, stoi rozpoznanie wartości tej pozycji i jej przełomowego charakteru.

2.

O tym, że historia jest narracją, której kształt zależy od perspektywy opowiadającego, wiemy od dawna. W jednym z rozdziałów *Historii świata w 10 i pół rozdziałach* Julian Barnes, brytyjski pisarz, autor, między innymi, słynnej *Papugi Flauberta* i postmodernistycznego, neowiktoriańskiego kryminału *Artur i George*, kreśli nowy obraz wydarzeń związanych z uratowaniem rodu ludzkiego przed potopem i wyprowadzeniem wybrańców ludzkich i zwierzęcych na arkę Noego. Alternatywność stworzonej przez niego narracji, utrwalonej w powszechnej świadomości przez przekaz biblijny, jest wynikiem obdarzenia głosem i uczynienia narratorem opowiadanej historii kogoś, kto na arce Noego jest, chociaż znaleźć się nie powinien, kogoś niechcianego, odrzucanego i pogardzanego. Tytułowy „pasażer na gapę” to kornik, który w swojej opowieści przywołuje tak wyrazisty i zaskakująco brutalny obraz Noego i warunków przez niego stworzonych na Arce, że chcielibyśmy jak najszybciej o nim zapomnieć. Noe Barnes nie ma nic wspólnego z biblijnym patriarchą: jest nadużywającym alkoholu, niesprawiedliwym i okrutnym dyktatorem, nie znającym litości ani dla ludzi ani dla zwierząt, które na Arkę zabrane zostały po to, by stać się prowiantem dla ludzi.

Jedyny obowiązek, jaki mamy wobec historii to opowiadać ją na nowo, zauważa Oscar Wilde w eseju *The Critic as Artist*³. Zarówno Barnes, powieściopisarz,

2. Éric Baratay, *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Seuil, L'Univers Historique, Paris 2012.

3. Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, w: *Intentions*, Brentano's, New York 1905, s. 128.

jaki i Baratay, historyk, realizują myśl Wilde'a, każdy na swój sposób. Podczas gdy wyobraźnia literacka Barnes'a każe mu problematyzować rzeczywistość odsłaniając mechanizmy powstawania narracji historycznych i stawiać pytania o wiarygodność narratora, Baratay przekłada to, o czym pisze Barnes na język historycznych badań naukowych. Jego książka jest postulatem dotyczącym zmiany perspektywy badań historycznych, ale cóż wart byłby postulat, gdyby nie towarzyszył mu namysł na sposoby jego realizacji. Książka Barataya postuluje, omawia możliwości realizacji postulatu oraz realizuje go.

Postulat Barataya w swojej bezokolicznikowej formie, która wzmacnia jego kategoryczność, odsłania się przed czytelnikiem już na pierwszej stronie książki, jeszcze zanim Autor rozpocznie swój wywód, i brzmi następująco: „rozszerzyć ludzką historię” (s. 7). Autor *Zwierzęcego punktu widzenia* zauważa, iż po okresie wzmoczonych badań nad zwierzętami w historii nadszedł moment zrewidowania stosowanej do tej pory metodologii, której kształt i założenia cały czas są pochodną antropocentrycznego obrazu świata. Pisze Baratay:

Należy [...] uwolnić historię od antropocentrycznej wizji, dostrzec współtowarzyszy człowieka, inne istoty żywe – zwierzęta, przejść na ich stronę, spojrzeć z ich punktu widzenia, odwracając pytania, szukając wymowniejszych dokumentów, czytając inaczej te, które już posiadamy, decentralizując opowieść (s.10).

Historia, którą znamy i rozumiemy, i którą spisujemy od stuleci, jest *wersją* wydarzeń stworzoną przez człowieka, który niepodzielnie sprawuje władzę nad światem natury i technologią, i dla którego opowiadane i konstruowane przez niego same opowieści stanowią swego rodzaju lustro nieustannie odbijające jego wielkość i umacniające go w przekonaniu o własnej, uprzywilejowanej pozycji w świecie. Niechętny temu, by porzucić wygody i przywileje wynikające z antropocentrycznego oglądu świata, twórca historii ludzkości od wieków tworzy ją tak, jak gdyby nigdy nie towarzyszyła jej historia zwierząt, jak gdyby ich trajektorie nigdy się nie spotykały i nie przecięły. „Historia – taka jak ja konstruują społeczności ludzkie – opowiadana jest zawsze niczym przygoda, która dotyczy wyłącznie człowieka” (s. 9), zauważa francuski historyk w pierwszym zdaniu swojej książki. Doceniając wartość wielu pozycji z zakresu „ludzkiej historii zwierząt” (s. 17), jest Baratay świadomy ewolucyjnego charakteru metodologii badań naukowych i w związku z tym uważa, że owa wersja historii domaga się weryfikacji polegającej na włączeniu w zakres badawczy tego, co do tej pory systematycznie pomijano, czyli zwierzęcego doświadczenia ludzkiej historii, tego jak przeżyły zjawiska historyczne „w które zostały uwikłane, jak na nie zareagowały, a nawet jak zmusiły człowieka do zmiany zachowań” (s. 10).

Baratay umiejscawia swoją propozycję „zwierzęcej historii zwierząt” (s. 9) w szerszym kontekście zmieniających się modeli, założeń i celów badawczych współczesnej humanistyki postrzegając ją jako kontynuację tego, co przyniosły ze sobą studia postkolonialne, feministyczne czy wreszcie studia nad kulturową tożsamością płci i mówi: „Musimy zrobić dla zwierząt to, co zrobiliśmy dla innych ludzi w XX wieku” (s. 51). Na fali przemian w zachodnich społeczeństwach post-przemysłowych, które rozpoczęły proces społecznego, politycznego i kulturowego wyzwolenia kobiet, czarnoskórych obywateli i obywaterek oraz mniejszości etnicznych, i które wyprowadziły z ukrycia pary homoseksualne, zagadnienia podmiotowości i wolności jednostki stały się istotnymi elementami debat na temat konieczności przededefiniowania wielu ról społecznych i stereotypów funkcjonujących w różnych obszarach życia społeczno-polityczno-kulturowego. Jako historyk, Baratay sytuuje zwierzę do w pozycji „Innego człowieka” (s. 40) i w tym akcie przyporządkowania odsłania się cała radykalność jego propozycji badawczej.

3.

W kontekście metodologii badań historycznych postulowane przez Barataya przejście na „stronę zwierząt” po to, by stworzyć „zwierzęcą historię zwierząt” może wydawać się problematyczne, jeśli nie niemożliwe do osiągnięcia. Badacz pragnący realizować Baratayowski postulat „projektu historii peryferyjnej” (s. 11) staje przed pytaniami, które odsłaniają trudność owego zadania. Jak pisać w imieniu tych, którzy nie mogą opowiedzieć bezpośrednio swojej historii? Jak badać ich historię? Jak czytać dokumenty historyczne? Jakimi kryteriami kierować się podczas selekcji materiałów źródłowych? Czy przyjęcie „punkt[um] widzenia zwierzęcia” (s. 22) nie jest przypadkiem zawołaną formą antropomorficznego zacierania różnic gatunkowych i przyzwoleniem na tworzenia skomplikowanego gmachu własnych sądów, hipotez i projekcji?

Propozycja badawcza Barataya udowadnia, iż projekt zwierzęcej historii zwierząt jest możliwy, aczkolwiek niezwykle wymagający. Francuski historyk zawiesza poprzeczkę wysoko stawiając przed badaczami nowe wyzwania. Aby móc wyjaśnić jak zwierzęta przeżywają ludzką historię, potrzebny jest „zwrot konceptualny” (s. 33), który możliwy będzie tylko wówczas, gdy podjęta zostanie próba wypracowania wspólnej platformy badawczej przez humanistę i przyrodnika. Tak pisze o tym sam autor *Zwierzęcego punktu widzenia*:

Historyk potrzebuje nauk przyrodniczych, aby ujawniać i analizować informacje, weryfikować interpretacje wysuwane w badanym okresie, w razie błędów zastępować je (nie zapominając ich jednak, ponieważ tłumaczą ludzkie poczynania) aktualnymi, któ-

re są zresztą równie prowizoryczne. Należy zasypać przepaść powstałą między naukami humanistycznymi i przyrodniczymi, zbudować most, który pozwoliłby na wymianę, zapoczątkowaną już na łonie ekologii. Historyk musi zagarnąć wiedzę przyrodników, opanować ją i posługiwać się nią samodzielnie, tak jak stało się to kilka dekad temu z wiedzą ekonomistów, socjologów, demografów, etnologów, stanowiącą od tej chwili obowiązkowy ekwipunek, bez którego brakłoby mu narzędzi do wykonywania swojego zawodu (s. 45).

Źródłem trudności w postulowanym przez Barataya interdyscyplinarnym modelu badań historycznych nad zwierzętami jest to, iż nauka dotycząca zwierząt zmienia się dynamicznie i daleka jest od stworzenia jednorodnego obrazu. W obrębie samej etologii występują rozmaite perspektywy, które pozwalają na tworzenie zróżnicowanych wzorców interpretacyjnych. I tak mamy szkołę behawioralną, która nie dopuszcza możliwości wyjaśnienia zachowań zwierzęcych w kontekście uczuć, zawsze analizując je jako „sensoryczne reakcje na bodźce pochodzące ze środowiska”; mamy klasyczną etologię stworzoną przez Konrada Lorenza, która początkowo pragnie tłumaczyć bogactwo zachowań zwierzęcych programowaniem genetycznym, z czasem łagodząc nieco swoje stanowisko na rzecz zwiększenia zainteresowania uczeniem się; mamy również psychologię kognitywną, która traktuje zwierzęta jak „neuronalne maszyny” (s. 46); mamy wreszcie etologię kognitywną i etologię konstruktywistyczną, które uznają podmiotowość zwierzęcą za fakt (s. 45–46). Dodatkowa trudność wynika z faktu, iż nasza wiedza na temat zwierząt zmienia się niezwykle szybko: „[h]istoryk pozostaje tu więźniem poziomu nauki, a obraz zwierzęcych doświadczeń, który może przedstawić, nie jest ostateczny: będzie go musiał poprawiać w miarę pojawiania się nowych danych” (s. 49). Z powyższych zaleceń i sugestii metodologicznych wyłania się obraz historii jako nauki dynamicznej, polegająca na ciągłej weryfikacji stanu badań oraz wymagającej od badacza wielkiej kreatywności i gotowości do eksperymentowania (s. 49).

Metodologiczny projekt Barataya ma trudne do przecenienia znaczenie nie tylko dla studiów nad zwierzętami, ale również dla rozwoju dyscypliny jaką jest historia. Zakres badań historycznych stale się powiększa i w tym kontekście postulowane przez Barataya poszerzenie historii staje się, niejako mimochodem, zaproszeniem do udziału w refleksji nad koniecznością redefinicji czym jest historia jako nauka. Francuski historyk zgadza się z Robertem Delortem, autorem postulatu zoologii historycznej, za którym sugeruje odejście od historii postrzeganej jako „wiedza o człowieku w czasie” (s. 37), będącej produktem momentu, w którym nauki humanistyczne oddzieliły się od nauk przyrodniczych i tego wszystkiego, co przyniosło pojęcie ewolucji, na rzecz zbliżenia się do takiego rozumienia historii, które definiuje ją jako „wiedzę o przestrzeni w czasie” (s. 38). Píše Baratay: „Mam na myśli

historię, która celowo wykracza poza człowieka, aby zająć się przemianami istot żywych i przyrody, a przynajmniej tymi spośród nich, na które wpływa mniej lub bardziej poprzez bezpośrednie zaangażowanie” (s. 38). W dobie coraz większej popularności studiów ekokrytycznych oraz rosnącej świadomości wzajemnych zależności pomiędzy człowiekiem i środowiskiem/naturą, poszerzenie historii o badania owych zależności i relacji wydaje się nieodzowne.

4.

Postulat rozszerzonej, zoocentrycznej historii zwierząt i omówienie metodologii badań historycznych prowadzonych z takiej perspektywy wypełniają treść pierwszej części książki Barataya, zatytułowanej *Projekt historii peryferyjnej*. W kolejnych pięciu częściach monografii Baratay realizuje swój postulat pisząc zwierzęcą historię krów mlecznych, koni w kopalniach, zwierząt na wojnie, psów do towarzystwa oraz byków na corridzie. Na czym ma polegać różnica pomiędzy ludzką i zwierzęcą historią zwierząt? Oddajmy głos Autorowi:

[s]próbuję odwrócić historię, aby nie pisać historii hodowli, lecz bydła, nie transportu, lecz koni pociągowych, nie korridy, lecz byków... to znaczy nie sposobów werbowania i wykorzystywania zwierząt, ale tego co przeżywają, czują, odczuwają, zwracając – tak bardzo jak to możliwe – uwagę na postawy, gesty, krzyk (s. 53).

I tak, przykładowo, historia korridy jest w ujęciu Barataya historią przeżywaną przez zwierzę, które najpierw jest transportowane, potem przetrzymywane przez korridą w warunkach zapewniających późniejszą, jak największą widowiskowość przedstawienia, a następnie wystawiane na ciosy torredorów. Tytuły rozdziałów mówią same za siebie: *Zabawki w widowisku*, *Stres na arenach*, *Ciosy piki i banderilli*, *Wyczerpanie przez kapę* oraz *Śmierć po południu*. W czterech częściach zatytułowanych kolejno *Nieustanne metamorfozy*, *Żywoty proletariuszy*, *Brzemie cierpienia* oraz *Ciepło zażyłości* francuski historyk podejmuje trud odtworzenia historii zwierzęcego doświadczenia w oparciu o źródła dostarczane zarówno przez weterynarzy, historyków i etologów, jak i powieściopisarzy.

Można zapewne zarzucić Baratayowi, że dokonując selekcji grup zwierzęcych poddanych szczegółowemu opisowi, wybrał te zwierzęta, których obecność w życiu człowieka jest bezsporna i oczywista i jako taka wydaje się poddawać w miarę bezproblemowo proponowanej przez niego metodologii badawczej. Rzecz jednak w tym, że celem Barataya nie jest tylko i wyłącznie odtwarzanie historii zwierzęcego cierpienia i zniewolenia, aczkolwiek ten aspekt ludzko-zwierzęcej relacji wysuwa się w książce francuskiego historyka – z powodów zgoła oczywistych – na plan pierwszy. Realizując model opisu historycznego

wyprowadzonego z definicji historii jako wiedzy o przestrzeni w czasie, Baratay dąży do tego, aby proponowana przez niego metodologia badań historycznych pozwalała na wyznaczenie szerokiego obszaru badawczego, który historię zwierząt rozpatrywałby nie tylko w kontekście zwierzęcego cierpienia, ale przede wszystkim w kontekście wpływu, jaki historia zwierząt wywiera na historię ludzką. Wychodząc od historii ludzkiej, Baratay zmierza w stronę zwierzęcej historii zwierząt po to by, między innymi, pokazać w jaki sposób zwierzęce doświadczenie ludzkiej historii zmienia człowieka i środowisko, w którym żyje. Jako przykład analizy przeprowadzonej w oparciu o podobne założenia Baratay przywołuje monografię autorstwa Delorta, który w swoich badaniach szarańczy czy też śledzi (prowadzonych w zgodzie z postulowanymi przez niego założeniami zoologii historycznej) ukazuje, iż historia gatunków stać się może głównym punktem odniesienia w badaniach, którym celem jest prześledzenie tego jak ich „ewolucje biologiczne, behawioralne, geograficzne [...] wpływają na inne gatunki, w tym człowieka” (s. 18). Przytoczona przez Barataya monografia Delorta poświęcona śledziom pozwala na zrozumienie sposobu, w jaki ich historia, kształtowana przez cykle demograficzne i zmiany zachodzące w ich środowisku, wpływa na historię człowieka i powstanie zajęcia niezwykle istotnego dla jego funkcjonowania w niektórych obszarach, czyli rybołówstwa, a co za tym idzie – na model życia i relacji z otoczeniem (s. 18).

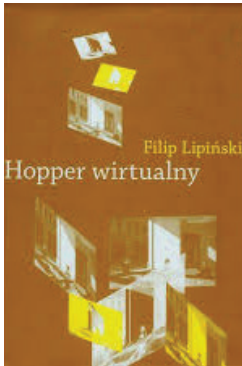
Dla Barataya zwrot konceptualny, którego jesteśmy świadkami, jest początkiem, a nie końcem zmagania o poszerzenie ludzkiej historii. W ostatnim rozdziale książki, opatrzonym znamienitym tytułem, jak zawsze w bezkolicznikowej formie postulatu, „Uznać temat w jego rozciągłości”, Autor sugeruje konieczność epistemologicznego i ontologicznego pójścia dalej w badaniach nad zwierzętami po to, aby osiągnąć cel, który ciągle jest odległy, a który zawiera się w próbach „wyniesienia zwierząt do rangi pełnoprawnego tematu badań, nawet jeśli nasza dyscyplina ograniczana jest w swoich poszukiwaniach przez ludzką naturę źródeł, przez ich stronniczość, niekompletność, punktowość” (s. 330). Mając w pamięci trudności, na które napotyka badacz zwierzęcej historii zwierząt wynikające z dynamicznie zmieniającego się stanu naszej wiedzy o zwierzętach, przyjąć należy, iż „uznanie tematu w całej jego rozciągłości” skazuje badacza na ciągłą gotowość do weryfikacji osiągniętych wyników. Tylko wówczas zwierzęca historia zwierząt zacznie się odślaniać pozwalając nam na lepsze zrozumienie nie tylko zwierząt, ale i naszej ludzkiej kondycji, jej ograniczeń, aspiracji i ewolucji.

Ktoś może powiedzieć, że wiedza historyczna zgromadzona przez Barataya w dużym stopniu oparta jest na domysłach, i że nastawienie badacza – pełne empatii i poczucia winy – może przyczynić się do stworzenia obrazu wypaczonego i przesadzonego. Baratay ma świadomość, iż nigdy „nie zdołamy dotrzeć do jakiegokolwiek prawdy, ale możemy zbliżyć się do danej rzeczywistości” (s. 51).

Wartość tej książki leży nie tylko w tym, że podejmuje ona próbę zbliżenia się do rzeczywistości, której istnienie było przez stulecia wypierane, niezauważane bądź też lekceważone, ale również w tym, iż zmienia postrzeganie świata i relacji pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem na zawsze i nieodwracalnie. I tak jak po przeczytaniu Barnesowskiej opowieści kornika o Noe i jego Arce nigdy już nie będziemy w stanie opędzić się od wizji wybrańca Boga dla zabawy skazującego jedno ze zwierząt na przeciąganie pod kilem, tak po przeczytaniu książki Barataya nasze spojrzenie na zwierzęta hodowlane i domowe nigdy już nie będzie takie samo. Podobnie jak nasze spojrzenie na nas samych.

ER(R)GO

noty o książkach¹



Filip Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013. Seria Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, 636 stron.

Wydana w 2013 roku książka amerykańisty i historyka sztuki Filipa Lipińskiego to ambitna pozycja teoretyczna traktująca o jednym z najbardziej rozpoznawalnych malarzy na świecie, Amerykaninie Edwardzie Hopperze. Nie jest to jednak, co przyznaje sam Lipiński, klasyczna rozprawa o życiu i twórczości wybitnego artysty. Definiuje ją jako wariację na temat akademickiej formy monografii i nazywa tom „poligrafia” (s. 20), starając się umiejscowić prace Hoppera w przestrzeni historii sztuki i różnorodnych obszarów interpretacyjnych.

Kluczową tezą badacza jest przedstawienie Hoppera jako tekstu, w którym malarz stanowi prowizoryczne ramy zakreślające pewne pole relacji międzyobrazowych jak i pozaobrazowych. Koncepcja ta, zapożyczona z książki Mieke Bal *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, pozwala również na zastosowanie studiów literaturoznawczych jako narzędzi interpretacyjnych do prac Hoppera.

Kolejnym ważnym elementem dzieła Lipińskiego jest użycie – i rozumienie – tytułowego słowa „wirtualny” w odniesieniu do twórczości malarza. Termin ten nie odnosi się jednak do powszechnego, podyktowanego najnowszymi technologiami i rozwojem Internetu sensu tego pojęcia. Autor posiłkuje się pismami Henriego Bergsona i jego wirtualnością rozumianą jako niematerialność pamięci oraz współistnienie przeszłości i teraźniejszości. Obraz wirtualny zatem jest związany z płynnym i niematerialnym obszarem, w którym interpretacja powstaje w wyniku, jak to określa autor, „międzyobrazowej gry różnicy” (s. 28).

Książka podzielona jest na dwie części. Pierwszą część, zatytułowaną *Tekst Hoppera*, rozpoczyna analiza trudności z uchwyleniem esencji dzieł malarza, które zdominowane są przez obrazowanie ciszy i spokoju. Lipiński podejmuje wątek melancholii i „estetyki melancholii” (s. 56), które wiążą się z obecnym na płótnach milczeniem, tak charakterystycznym dla dzieł Amerykanina. Lipiński wyjaśniając to skomplikowane zjawisko odwołuje się między innymi do prac Martina Heideggera, Julii Kristevy czy Hansa-Georga Gadamera tworząc ramy metodologiczne zrozumiałe nie tylko dla historyków sztuki, ale również dla szerszego grona czytelników. Być może powodem, dla którego autor stosuje narzędzia

literaturoznawcze jest brak, czy też niedobór, właściwych wskazówek danych przez samego Hoppera. Malarz udzielił niewiele wywiadów i był lakoniczny w swych wypowiedziach, co z jednej strony otwiera szersze pole interpretacyjne, a z drugiej czyni badania na jego temat niełatwym wyzwaniem. Już na początku wywodu Lipiński staje przed wyzwaniem nie tylko komunikowania ciszy czytelnikom, lecz również opisanie jej wizualnej reprezentacji u Hoppera, którego malarski ślad to wieczne niedopowiedzenie i nieoczywistość oscylujące jednak wobec trudnego do zdefiniowania pragnienia i straty.

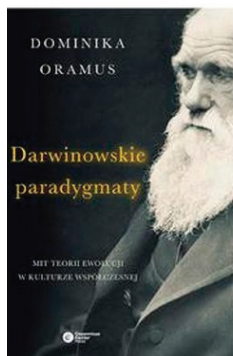
Autor prezentuje twórczość Hoppera na tle historii sztuki, fotografii i kina; łączy wątki i motywy hopperowskie z tendencjami i nurtami sztuki amerykańskiej do czasów „renesansu Hoppera”, czyli do lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, by w drugiej części pracy zatytułowanej *Analizy – zbliżenia* ukazać związki pomiędzy konkretnymi dziełami lub grupami dzieł. Motywem łączącym twórczość malarza z pracami innych twórców jest poczucie melancholii i osamotnienia, które tak dojmująco wyrażał Hopper. Podwalin tak umiejętniej reprezentacji tych stanów autor omawianej tu pracy doszukuje się w biografii Hoppera, a szczególnie w jego fascynacji Europą oraz jej malarstwem. W rozdziale drugim czytelnik ma okazję prześledzić ewolucję twórczości Edwarda Hoppera i w takim kontekście docenić miejsce, które zajmował w przestrzeni malarstwa amerykańskiego. Mimo – a może właśnie dlatego – iż jego technika nie wzbudzała kontrowersji, Hopper inspirował zarówno reprezentantów pop-artu, neo-figuratywizmu, twórców reklam, rysowników, ale i filmowców czy fotografów mody. Ta wciąż funkcjonująca „wtórna cyrkulacja” (s. 223) wiąże się zdaniem Lipińskiego nie tylko z popularnością nowych mediów, intertekstualnym podejściem do sztuki, ale również ze specyfiką płócien malarza, którym bliżej do doświadczenia dystansu niż bezpośredniości, uniwersalizmu, a nie pojedynczej historii. Taka tematyka sprzyja zapożyczeniom i ponownemu „wykorzystaniu” dzieł Hoppera, zwłaszcza w fotografii. Autor książki w obszernym fragmencie pisze o źródłach popularności malarza wśród fotografów. Przywołując teoretyczne dzieła Clementa Greenberga i Rosalind E. Krauss, Lipiński uzasadnia słuszność odwoływania się do Hoppera jako mistrza malarskiego przedstawiania światła. Poza fotografią, malarz niejednokrotnie inspirował obrazy kinematograficzne. Kino, zwłaszcza filmy gangsterskie i *noir* czerpały z jego tematyki i stosowały jego kadr – a popularność tych gatunków sprawiła, iż sam malarz stał się jeszcze bardziej rozpoznawalny.

Literatura również nie pozostała obojętna wobec fenomenu Hoppera. Lipiński omawia ciekawy termin *hopperesque*, oznaczający zespół cech składających się na styl malarza. Intencją autora jest traktowanie tego pojęcia jako współczesną odmianę „malowniczości” – *picturesque* (s. 204). *Hopperesque* jest szczególnie

wizerunkiem/reprezentacją rzeczywistości, pewnym łatwym do zidentyfikowania „hopperowskim” spojrzeniem na otoczenie zatrzymanym w kadrze malarskim.

Poza dwoma analitycznymi rozdziałami książki, czytelnicy mają również szansę zapoznać się z częścią składającą się z ilustracji, przedruków i fotografii. Aneks *Mnemosyne Hoppera* to złożony z ponad 200 rysunków mini-album zawierający nie tylko prace malarza, lecz również dzieła do niego nawiązujące na poziomie treści i wykorzystania użytych przez niego motywów bądź też techniki malarskiej. Znajdują się tam również prace, z których sam malarz mógł czerpać inspirację. Obszerny materiał wizualny bez wątpienia uatrakcyjni i uzupełnia rozważania teoretyczne czyniąc całość spójną i zrozumiałą nawet dla czytelnika nie będącego historykiem sztuki. Co więcej, uzmysławia jak bardzo Hopper obecny jest w kulturze współczesnej i wirtualnej.

Pomimo tego, że na temat Hoppera powstało już wiele prac naukowych, Lipiński odnosi sukces przedstawiając nowy horyzont interpretacyjny i świeże podejście do teoretycznie znanej już problematyki. Umiejętne zastosowanie konceptów teoretycznych wykraczających poza historię sztuki i szersza niż w tradycyjnej analizie malarstwa perspektywa sprawiają, że książka przestaje mieć charakter biografii, a jest raczej opracowaniem sieci relacji Hopper – świat – sztuka, wytyczający interesujący kierunek w badaniach nad sztuką.



Dominika Oramus, *Darwinowskie paradygmaty. Mit teorii ewolucji w kulturze współczesnej*, Copernicus Center Press, Kraków 2015, s. 395, miękka oprawa. Publikacja polskojęzyczna.

Trudno jest do końca pojąć głębię i doniosłość obecności kulturowej teorii ewolucji Darwina. Z jednej strony jest to teoria naukowa, stanowiąca wprawdzie paradygmatyczny fundament przyrodznawstwa, ale fundament bezustannie rozbudowywany, rozwijany i poprawiany w, wydawałoby się, nieskończonym ale ukierunkowanym, jak sama ewolucja, procesie tworzenia i akumulacji wiedzy. Z drugiej strony, mamy tu do czynienia z gigantycznym fenomenem filozoficznym i światopoglądowym, kształtującym podstawowe założenia współczesnej cywilizacji, uwikłanym w debaty etyczne i moralne, przenikającym do dziedzin wiedzy i nauki mających, przynajmniej pozornie, niewiele wspólnego z wyjściowym obszarem przyrodniczym. I w końcu, jest teoria Darwina bogatym źródłem inspiracji dla tekstów kultury masowej i popularnej, od bestsellerowych książek, przez filmy przyrodnicze, talk-showy, w których charyzmatyczni przedstawiciele ewolucjonizmu i kreacjonizmu przerzucają się ciętymi a dowcipnymi uwagami, po wszelkiego typu żarty rysunkowe, komiksy i inne, nie zawsze poważne, wytwory ludzkiej działalności twórczej.

Darwinowskie paradygmaty. Mit teorii ewolucji w kulturze współczesnej autorstwa Dominiki Oramus to pozycja stawiająca sobie za cel analizę obecności szeroko rozumianych wątków darwinistycznych w literaturze popularnonaukowej i pięknej, a co za tym idzie w kulturze popularnej. Punktem wyjścia do dyskusji, a zarazem centralną myślą autorki jest teza, że teoria ewolucji Darwina stanowi we współczesnej kulturze globalnej kwintesencję nauki, a ze względu na – prawdziwą bądź domniemaną – wielość możliwych aplikacji, może jawić się jako obecna wersja „teorii wszystkiego”.

Jak argumentuje autorka, zgodnie z myślą Rolanda Barthesa, popularność teorii ewolucji, jej względna przystępność i elegancja, przyczyniają się do kodyfikacji pozycji samej teorii, pozycji jej autora i towarzyszących im założeń o charakterze nauki. Dzięki temu teoria ewolucji przyjmuje cechy i urasta do rangi współczesnego mitu, organizującego i tłumaczącego panujący porządek zarówno przyrody jak i poświęconych jej dyscyplin naukowych. Procesowi mitologizacji ulega także – co wyczerpująco wykazuje autorka w rozdziale drugim pracy – postać samego Karola Darwina, który w popularnych dyskursach staje się bohaterem

heroicznym, „postacią półboską, tytanem, który sprzeciwił się bogom, wykradł ogień prawdy i przekazał go ludzkości”¹.

Przenikanie motywów darwinowskich do kultury popularnej spowodowane jest, według autorki, swoistym renesansem myśli ewolucyjnej w drugiej połowie XX wieku i coraz wyraźniejszą jej obecnością w świadomości masowej. Odkryciom naukowców takich jak Gregor Mendel czy James D. Watson i Francis H. Crick zaczęły wtedy towarzyszyć wysiłki i dokonania popularyzatorów nauk przyrodniczych takich jak filmowcy David Attenborough i Jacques Cousteau czy autorzy bestsellerów, biologowie Richard Dawkins („buldog Darwina”) i Edward O. Wilson. Twórcy ci, bezustannie ale i przystępnie odnoszący się do teorii ewolucji, przyczynili się do jej masowej popularyzacji i głębokiego przeniknięcia do kultury.

Centralna część pracy (rozdziały czwarty, piąty, szósty i siódmy) poświęcone są właściwej analizie obecności darwinizmu w literaturze popularnonaukowej i przenikaniu wątków darwinistycznych do tekstów literatury pięknej i rozrywkowej. W każdym z rozdziałów autorka prezentuje najpierw wybraną gałąź nauki (socjobiologię, etologię, genetykę czy paleoantropologię) a następnie obszernie przytacza przykłady tekstów fikcyjnych i rozrywkowych czerpiących inspirację z danego obszaru darwinizmu. Wprowadza zatem Dominika Oramus postacie i dokonania naukowców takich jak fundatorzy socjobiologii William Hamilton, Robert Trivers czy Edward O. Wilson, zestawiając proponowane przez nich tezy z dziełami traktującymi o możliwych alternatywnych ewolucjach gatunku ludzkiego i jego społeczeństw pisarzy takich jak Stanisław Lem, Harry Harrison czy Robert Silverberg. W rozdziale poświęconym obecności wątków genetycznych i mutacji, przybliża odkrycie struktury DNA przez Cricka i Watsona, dokonując zestawienia z katastroficznymi dziełami traktującymi o dewolucji ludzkości takimi jak *Galapagos* Kurta Vonneguta czy *Zatopiony świat* J.G. Ballarda.

Osobny rozdział poświęca Autorka powiązaniom darwinizmu i metafizyki. Nie ulega wątpliwości, że publikacja *O powstawaniu gatunków* w 1859 wywołała teologiczne trzęsienie ziemi, którego skutki odczuwalne są po dziś. Poprzez wielowątkową analizę tekstów „od współczesnych powieści brytyjskich pokazujących dziewiętnastowiecznych bohaterów-darwinistów zagubionych w pozbawionym Boga świecie, przez twórczość popularyzatorów ewolucjonizmu, którzy z darwinizmu uczynili współczesną religię, po książki o kreacjonizmie, teorii Inteligentnego Projektu i inspirowaną kreacjonizmem fantastykę naukową”² – udaje się Autorce oddać złożoność prezentowanej problematyki.

1. Dominika Oramus, *Darwinowskie paradygmaty. Mit teorii ewolucji w kulturze współczesnej*, Copernicus Center Press, Kraków 2015, s. 39.

2. Oramus, *Darwinowskie paradygmaty...*, s. 9.

W konkluzji powtarza Dominika Oramus tezy stawiane przez Edwarda O. Wilsona w książce *Konsiliencja. Jedność wiedzy*. Przenikanie się wątków naukowych i popularnonaukowych z narracjami fikcyjnymi i rozrywkowymi, prowadzi do zatarcia się granic pomiędzy faktem a fikcją. Jeśli można zmitologizować i uheroiczyć biografię Darwina, jeśli można operować biblijnymi metaforami takimi jak „mitochondrialna Ewa”, jeśli można stosować teorię ewolucji do analizy językoznawczej czy literaturoznawczej, jeśli można w oparciu o teorię ewolucji snuć rozważania o etyce i moralności, czy wreszcie jeśli można tworzyć opowieści o alternatywnych ewolucjach i dewolucjach, oznacza to, że dwie naukowe kultury zdefiniowane w 1959 przez C.P. Snowa – humanistyczna i ścisła – mogą spotkać się na wspólnym terenie, a teoria ewolucji może być pomostem umożliwiającym to spotkanie, na czym wszyscy zainteresowani wysiłkami zrozumienia świata mogą jedynie skorzystać. Co ciekawe, Dominika Oramus dociera do tych wniosków od przeciwnej strony niż Wilson. O ile dla autora *Konsiliencji* punktem wyjścia była teoria ewolucji w jej biologicznym sensie, a wywód konstruował on od biologii w stronę kultury, o tyle Dominika Oramus, zdaje się wychodzić od kulturotwórczej roli darwinizmu aby dotrzeć do gruntu wspólnego z naukami ścisłymi.

Stanowią zatem *Darwinowskie paradygmaty* pracę wielowątkową i podejmującą szeroką gamę problemów i wyzwań, które, będą zapewne coraz silniej zaznaczały swoją obecność w rozważaniach kulturo- i literaturoznawczych. Tego typu omówienie stanowić może dogodny punkt wyjścia dla badacza zainteresowanego zarówno kulturotwórczą rolą nauki jak i „naukotwórczą” rolą tekstów kultury, oraz, dzięki przybliżeniu założeń socjobiologii i psychologii ewolucyjnej stanowić może zachętę do rewizji części założeń metodologicznych dominujących obecnie w obrębie szeroko rozumianej teorii kultury.

ER(R)GO

summaries in english¹

Lubomír Doležel

How to Reach Fictional Worlds?

The article discusses the notion of fictionality and the main problems that arise from attempting to provide its clear-cut definition. It also presents multiple exclusionary perspectives that are a part of most debates on the matter. In the course of his meta-analysis, the author gives an in-depth description of the approaches by the two main academic schools of thought, namely literary narratology and analytical philosophy, claiming the exclusive right to define fictionality by placing it in their respective fields of study. The juxtapositional structure of the article is reflected in its six subchapters, in which the author familiarises the reader with contemporary research in order to provide a synthesis of the seemingly opposing viewpoints by highlighting conceptual common grounds the two philosophies share.

Jakub Češka

Proliferative Effects of Fiction. Mimicking Literature as a Principle Motivating Human Actions

Based on the theory of fictional worlds we attempt to rehabilitate the mimetic conception of literature, though not of the reality-fiction continuum, which is sharply criticized with complete justification in the theory of fictional world. If we understand mimesis as the imitation of literature (not as the imitation of reality) then we can deduce a theory of fictional worlds from the long difficult-to-defend standpoint whereby literary works have radical autonomy.

Bohumil Fořt

Mukařovský's Concept of the Part-Whole Relation in a Broader Mereological and Holistic Perspective

The article discusses the structuralist perspective of Jan Mukařovský in the context of mereology—a theory concerning parts and the wholes that they form. The author traces the development of mereological thought in philosophy, from its ancient Greek beginnings, through the writing of Leibniz, towards the more modern, holistic approach exemplified by J. Ch. Smuts. The author describes Mukařovský's vision of the structure of the literary work as an examination of the whole in terms of the structural and compositional analysis of its parts, where meaning emerges out of the individual components only when perceived from the holistic perspective of the whole. As such, Mukařovský's theory constitutes a synthesis of mereological thinking with Hegelian idealism, and the structures of the literary work are seen to transcend the materiality of the world.

Karel Piorecký

Czech Literature and the New Media

The article revolves around the transformations of Czech literature and literary culture brought about by the introduction and dissemination of the new media and communication technologies (the Internet in particular) since the second half of the 1990s. The methodological framework of the study is the notion of remediation introduced by J.D. Bolter and adapted

by the author for the purposes of historical and literary studies. The material in question is divided into two main areas: the first one is the Czech Internet community informed by many new opportunities for creation and presentation of literary texts (hypertext structures, literary forums, blogs); the second one is represented by texts published in traditional, printed form, yet clearly referring to new digital and media technologies (blog novel, e-mail novel, text message poems). The conclusion of the article presents a definition of the three fundamental mechanisms of mutual interaction between Czech literature and the Internet.

Jiří Koten

The Beginnings of Reported Inner Monologue
in Czech Narrative Literature

The article analyses the structure of the internal monologue in Czech literature of the second half of the 19th century. Taking the writing of Lubomír Doležel as the theoretical framework, the author traces and examines the development and the evolution of different forms of an internal monologue, paying particular attention to the role it plays in the construction of the text's narrative form and the very figure of the narrator. The main intention of the article is to illustrate the complex process of change, whereby the reported monologue came to replace psycho-narration, and to explain the significance of that shift in terms of the roles that monologue plays in character, plot and world construction within the microcosm of the text.

Ondřej Sládek

The Notion of "World" in the Conceptions of the Prague School
and in Doležel's Theory of Fictional Narration

The article presents and discusses several approaches to the notion of "the world" as exhibited by members of the Prague School and present in Doležel's writings in an attempt to pinpoint significant differences as well as common ground in their use of the term. In the course of the article, the author focuses primarily on the use of the term referring to either the description of the setting in individual works of literature, or referring to the surrounding empirical reality, paying particular attention to systems of references. The core of the article provides a detailed analysis of "intentional" reality according to Mukařovský and Ingarden, as well as a relational analysis of the variants of the term in the works of Doležel and Vodička. The author concludes that although some instances of the use of the term do appear to overlap with regard to the notion in question, one cannot be satisfied with considering them as synonymous, since the fundamental divergences in their use stem from different reference subjects.

Izabella Penier

Post-Ethnic America? Postcolonial Interventions
into American Culture Wars and Black American Studies

The article explores the impact that postcolonial studies had on the research imperatives and practices of Black American studies. I am going to argue that postcolonial, and in particular Black British cultural studies, have contributed significantly to internationalisation of Black Studies (and, by extension, of ethnic and American studies), reconfiguring the American

concept of ethnicity and expanding the American discourse of multiculturalism. The article focuses particularly on the critical intervention that has come from the Caribbean-born British cultural studies theorists, first and foremost Paul Gilroy, the first critic to use the postcolonial frame of reference to black American texts.

Ewa Brzeska

Violating Beckett's Prescriptions for Theatre in Poland

Beckett's plays are known for being "protected" by their author's prescriptions. That notwithstanding, it appears that in Poland, especially in recent years, daring performances such as *Endgame* by Maciej Sobociński (2006), *god.com* by Tomasz Hynk (2006) or *Happy Days* by Krzysztof Jasiński (2007) have been staged. In the first one, the characters are reduced to Hamm swinging and Clov jumping around in a huge sandpit covering the stage. In the second one, Pozzo is played by a woman using a whip from a sex-shop to enslave Lucky, and in the third one, the mound Winnie is buried in becomes a known Krakow landmark, and the character sings more than one song, accompanied by Willie the pianist. Many other violations of Beckett's prescriptions appear in modern Polish theatre. This paper is intended to present the most controversial ones and to find the origins of such courageous ideas.

Informacje dla Autorów

Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych „Er(r)go” nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wyrok decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nie przyjętych do druku ani nie zamówionych.

Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać logując się na portalu www.errgo.pl w sekcji *Dla autorów* (www.journals.us.edu.pl/ERRGO/user/register). Prosimy o wypełnienie wymaganych przez formularz danych oraz o wgranie pliku z tekstem (bez imienia i nazwiska) do systemu w edytowalnym formacie – MS Word lub RTF (nie: PDF).

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytat blokowy: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, font 9,5 pkt.
- cytat w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytat w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytat w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nie numerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelenie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”¹).

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także w postaci osobnych plików o jednoznacznych nazwach jako „dodatkowe pliki” (w czwartym kroku procedury online), w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu... lub książki...*, s. strony.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyślenia*, „Forum Akademickie” 01/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia/>> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tegoż”.

7. Skrót: „Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim) – objętość ok. 200 słów.

Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Korespondencja

Korespondencję prosimy kierować na adres:
Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: errgo@us.edu.pl

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2015

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: fragment okładki książki Lubomíra Doležela *Heterocosmica*

„E(r)rgo” wydawane jest przez „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
we współpracy z Instytutem Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytetu Śląskiego

ISSN 1508-6305

Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytet Śląski
ul. Gen. Stefana Grot-Roweckiego 5
41-205 Sosnowiec
tel./faks: 32 36 40 892
e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.pl>

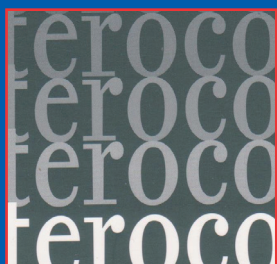
Wydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
<http://www.slaskwn.com.pl>

Zamówienia prosimy kierować na adres Wydawnictwa

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

rosyjska teoria literatury

semantyka literackości

filozofia narratologii

ślady bachtina

szkoła tartuska

estetyka poststrukturalizmu

eksplozje teorii

postsowieckie aporie