

Zapiski, wypisy, dopiski (fragmenty sylwiczne)

Język

Według Uspieńskiego język – rozumiany w szerokim, semiotycznym raczej niż w wąskim językoznawczym sensie – organizuje informację o rzeczywistości poprzez „wybór znaczących faktów i ustalenie określonego związku między nimi. To, co nie jest opisane w takim języku, po prostu nie jest postrzegane i wypada ze społecznego pola widzenia odbiorcy” (moje tłumaczenie angielskiego cytatu z *Murder in the Cathedral [ms]* Artura Blaima i Ludmiły Gruszewskiej).

Ja powiedziałbym jednak, że język – rozumiany w szerokim, semiotycznym raczej niż w wąskim językoznawczym sensie – to system znaków działający jako mechanizm, który organizuje informację poprzez przypisanie jej części poszczególnym sygnałom po to, by utworzyć taką siatkę relacji pomiędzy znakami, która pokryłaby całe możliwe *continuum* informacyjne znanej człowiekowi rzeczywistości.

Funkcja sztuki

„...Ostatecznie funkcją sztuki jest umożliwić nam spostrzeżenie pewnego porządku w rzeczywistości, wprowadzić nas w stan spokoju, ciszy i pogodzenia...” [T.S. Eliot, *Poetry and Drama*, in: *On Poetry and Poets*, New York: The Noonday Press, 1970, p. 94; tłum. A.Z.].

Biblia a tekst literacki

Tekst Biblii to tekst, który pyta człowieka, a poprzez dyskurs tekstu z człowiekiem (dyskurs objawiający sens lub bezsens działań interlokutora) odkrywa sensowność i prawa otaczającego świata. Tekst staje się tu kontekstem interpretującym działania konkretnego człowieka.

Tekst literacki to tekst, który prowokując zachwyt człowieka swoją „zręcznością”, sposobem, w jaki jest „zrobiony”, czeka na jego pytania, aby odkryć mu wpisany w utwór czyjś model świata, aby umożliwić mu w pełni spotkanie z drugim człowiekiem, który ten model i ten tekst skonstruował w pewnym celu i z jakiegoś powodu.

Czytelnik a badacz

Proces lektury przebiega jako włączenie się w przebieg komunikacyjny między mówiącym (narratorem, „ja” lirycznym itp.) a adresatem jego wypowiedzi. Realny odbiorca realizuje potencję ukrytą w kategorii adresata – „słucha” wypowiadającego tekst. Stąd lektura zawsze nastawiona jest nie tylko na informację dotyczącą Jakobsonowskiego kontekstu, lecz także na pozostałe rodzaje informacji, na informację o nadawcy też.

Stąd lektura zawsze nastawiona jest na spotkanie z człowiekiem: ktoś ma nam coś do powiedzenia (a jeśli mówi „ładnie”, to nasz zachwyt dotyczy nie tylko tego, jak i co zostało powiedziane – komunikatu – lecz także osoby, która to powiedziała).

Proces lektury badawczej – interpretacja – nie gubi (lub nie powinien gubić) wrażeń czytelnika. Ale oprócz włączenia się w proces komunikacji między wypowiadającym i adresatem (w proces „słuchania”), przywołuje też pamięć (świadomość) własnej sytuacji, sytuacji „czytania”. Ktoś inny bowiem do nas „mówi”, a kto inny dla nas „pisał”. Badacz realizuje więc potencję kategorii implikowanego odbiorcy, czytelnika właśnie. Jest kimś, kto ma świadomość (lub powinien ją mieć) możliwości i środków, którymi dysponował piszący: ten człowiek, który występował w roli „autora”, podobnie jak my występujemy w roli „czytelnika”. Proces „czytania” – często inaczej niż proces „słuchania” – wymaga od nas dystansu, świadomości uczestniczenia w komunikacji artystycznej, przywołania pamięci intertekstualnej – czasem również pamięci o informacji „inferencyjnej” dotyczącej piszącego. Także pamięci, na przykład, o innych tekstach tego samego autora. „Słuchający” natomiast ma zawsze do czynienia tylko z tą określoną, jedną, daną właśnie wypowiedzią „ja” mówiącego, z zasady poddany jest – i to chętnie – jej strategii retorycznej.

Łaska a fatum

„J.T.: (...) Łaska rodziła się w odpowiedzi na pogańską ideę fatum. Pogańskie fatum to jest los Edypa. Masz swój los, a choćbyś poznał, co cię czeka, i tak temu losowi nie umkniesz (...)

A.M.: (...) a chrześcijaństwo mówi, że los jest ci dany, i co z nim zrobisz, to jest twój wybór. Chrześcijański los to niebezpieczeństwo, któremu masz stawić czoło, ale też możesz mu ulec. Tu masz miejsce na odpowiedzialność”. [Adam Michnik, Józef Tischner, Jacek Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, Kraków 1995, Znak, s. 555].

Metateorie

Co tworzy Dąbrowski, mówiąc o metaliteraturoznawstwie [*Fakt i problem metaliteraturoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1996, v. LXXXVII, z. 2. s. 103–111]? Tworzy metodologię metaliteraturoznawstwa. Dlaczego więc jej nie wymienił wśród specjalności (subdyscyplin?) tej metadyscypliny? Jeśli powstaje metaliteraturoznawstwo, to do pomyslenia jest nauka o metaliteraturoznawstwie: jego historia, analityka, socjologia (a może i metodologia?). Co to więc będzie? Megametaleraturoznawstwo? Suprameta...? I tak można bez końca? A skoro relacja literaturoznawstwa i metaliteraturoznawstwa to makroliteraturoznawstwo, to jak nazwiemy relację między makroliteraturoznawstwem a megametaleraturoznawstwem? Gdzie takie narastanie się skończy?

Semantyka alfabetu

W książce Marii Janion *Romantyzm, rewolucja, marksizm* indeks umieszcza hasła „Marks” i „marksizm” pomiędzy hasłami „manicheizm” i „masochizm”. Ciekawe.

Utrapienie

Ryszard Kapuściński powiedział: „Utrapieniem ludzi sławnych jest to, że kuszą miernoty do napaści. Te ostatnie liczą, że atakując sławnego człowieka, same zdobędą odrobinę sławy”. Moje osobiste doświadczenie (ze współautorem) wskazuje na to, że można zmienić nieco pierwsze zdanie tej wypowiedzi: „Utrapieniem uczonych jest to, że kuszą miernoty do napaści”. Nie rozumiem wszakże, na co w tym wypadku liczą miernoty? Chyba nie na to, że zdobędą trochę rozumu?

Słowo dramatu a czasu sceny i widowni

Czas akcji scenicznej i czas widowni są czasami łączniejszymi, a jednak różnymi. Inaczej biegnie bowiem czas akcji, a inaczej czas widowni. Czas widowni mierzony jest w godzinach i minutach; trwa on zazwyczaj około dwóch godzin i ulega zawieszaniu na krótki, dziesięciominutowy okres przerwy, antraktu¹.

Czas akcji scenicznej natomiast może trwać o wiele dłużej niż czas widowni i charakteryzuje się wówczas większą liczbą podobnych zawiesznień, antraktów, owych *lacunae* w świecie przedstawionym. Z historii tego świata wypada w takich wypadkach nieraz i po kilkanaście lat, o których przebiegu można dowiedzieć się tylko wyjątkowo i w ogólnych jedynie zarysach dzięki dotyczącym go wzmiankom w dialogu postaci. Można też o upływie tego czasu wnioskować po wyglądzie i zachowaniu postaci. Ważne jest tu wszakże szczególnie to, że świat ten nie podlega już obserwacji, nie jest już światem przedstawianym w pełnym znaczeniu tego słowa, może być jedynie światem wzmiankowanym, ewokowanym, poświadczanym, opowiadany wreszcie.

Można także powiedzieć, że czas akcji scenicznej bywa zazwyczaj niezwykle fragmentaryczny. Tak jak w prozie narracyjnej opowieść nie odnotowuje na przykład każdego posiłku i każdego snu, tak i w dramacie nie projektuje się zazwyczaj szczegółowego przedstawienia dnia bohaterów od poranku do wieczora – tylko to ma stać się na scenie, co bezwzględnie potrzebne jest widzowi do zrozumienia konfliktu dramatycznego, do stworzenia odpowiedniego nastroju lub reprezentatywnego odtworzenia rzeczywistości (stworzenia modelu mimetycznego). Stąd też akcja sceniczna, a więc i ogląd świata przedstawionego są poszatkowane na poszczególne „sceny”: to, co dramat udostępnia widzowi, to tylko poszczególne „okienka” na świat fikcyjny, a całość tego świata

¹ Czas zaś teatralny, obejmując sobą i czas widowni, i czas antraktu/ów, jest tylko częścią współczesności każdego z widzów, czasem ich rzeczywistości, w której antraktami są godziny snu. Z takich i podobnych stwierdzeń wynikałoby, iż o czasie można mówić w różnych kategoriach. Jedną z takich kategorii jest aspekt, nazwijmy to, *chronologii*, czyli możliwość wyróżniania przeszłości (dalszej lub bliższej), teraźniejszości (a w niej szerokiej współczesności i chwili bieżącej) oraz przyszłości (również bliższej i dalszej). Inną z kategorii pojawiających się w trakcie refleksji o czasie, jest jego związek z ludzkim działaniem i jego rodzajami. Stąd mówimy o czasie pracy, czasie rozrywki, czasie odpoczynku, a w związku z samą czynnością wypowiedzianą rozróżniamy czas fabularny i czas narracji. Skoro jednak pojawić się może zjawisko nawarstwiania narratorów (jedna z postaci zaczyna opowiadać o przeszłości), to możemy też nieraz nie tylko odróżnić czas ewokowany w ramach czasu fabularnego (to skrót terminologiczny: mamy tu do czynienia raczej z czasem zdarzeń ewokowanych; podobnie można mówić o czasie zdarzeń implikowanych, nieraz „równoległych”, czyli jednoczesnych z czasem akcji scenicznej), lecz także rozpoznać nakładanie się różnych rodzajów czasu: odpowiedni odcinek czasu fabularnego z punktu widzenia narratora głównego staje się zarazem czasem narracji narratora wprowadzonego.

daje się jedynie odgadywać. Pod tym względem schematyzm dramatu jest o wiele silniejszy niż schematyzm prozy narracyjnej – można powiedzieć, że dramat z reguły rozwija się poprzez następstwo epizodów.

Truizmem byłoby stwierdzenie, że zarówno model świata, jak i wszelkie implikowane w nim relacje w rodzaju czasu akcji są w dramacie funkcją słowa. Ale słowo to również nie jest jednorodne. Tekst główny dramatu to słowo występujących w nim postaci; gdy się pominie zjawisko nazbyt nieraz swobodnych poczynań reżyserskich dążących zazwyczaj w kierunku skrócenia tekstu, słowo to w zasadzie pojawia się niezmienione w ustach aktorów na scenie, niezmienione zwłaszcza jeśli idzie o składnię i semantykę wypowiedzi, choć wzbogacone interpretacyjnie przez aktorów pod względem intonacji, tempa, głośności i przerw, czyli milczenia – słowo, zdanie, replika (a nawet i chwile milczenia) zmieniają się w audialne akty mowy². Inaczej jest z tak zwanym tekstem pobocznym dramatu: didaskalia to niezamaskowane słowo autora, które w realizacji scenicznej ginie, ulegając transformacji na wizualne znaki scenografii i na znaki proksemiki czy kinetyki (stąd pewnie utarło się twierdzić, że jest to tekst poboczny). Tak więc słowo postaci pozostaje elementem modelu świata fikcyjnego zarówno w dramacie, jak i w teatrze, w czasie przedstawienia, didaskalia zaś są słowem stwórczym wobec relacji przestrzennych i czasowych tego modelu w inscenizacji teatralnej. I tylko o didaskaliach można mówić względnie dosłownie, że jest to słowo wcielające się w przestrzeń i czas rzeczywistości scenicznej podczas przedstawienia. Gramatyczny czas teraźniejszy, który w didaskaliach zazwyczaj dominuje, pełni tak naprawdę funkcję czasu przyszłego w stosunku do projektowanej realizacji scenicznej: didaskalia to tekst, który dopiero projektuje, co ma się zdarzyć na scenie; jest to właściwie tekst scenopisu (funkcja kodeksowa dramatu), sprowadzony do swej naturalnej funkcji języka etnicznego i najczęściej jest on pozbawiony naddanych układów znaczeniowych.

O terminie „Oświecenie”

Jeśli zrozumiemy – jak podpowiada nam Leszek Kołakowski w tekście *Komunizm jako formacja kulturalna* (1985) – że komunizm był ostatecznym wyrazem Oświecenia, to nie będziemy w stanie używać terminu „Oświecenie” inaczej, jak tylko ironicznie.

Nienawiść

„Nienawiść równa się pragnieniu zostania diabłem” [L. Kołakowski, *Wychowanie do nienawiści, wychowanie do godności*, 1977].

Apodyktyczność

„I nawet kiedy twierdzę, wciąż pytam” [Jacques Rigaut – według Rolanda Barthes’a].

² To jest niezwykle ważna sprawa. O ile można powiedzieć, że powieść lub wiersz liryczny są jako zdarzenia aktami mowy, o tyle o dramacie trzeba stwierdzić, że pozostaje nie tylko aktem mowy jako określony rodzaj tekstu literackiego, lecz także dodatkowo jest zbudowany prawie wyłącznie z aktów mowy postaci.

Pociąg „do”

Jest coś wspólnego między myślą poznającą tajemnice świata i kosmosu a poznawczym trudem opisu innego czasu i odmiennej przestrzeni czy też kadencją zdań skupiających porażającą erudycję. Jest coś wspólnego między tym, co pociąga zainteresowanie jedenastoletniego chłopca w podręczniku zupełnie dlań niezrozumiałej astronomii, a tym, co pobudza podziw dorastającego maturzysty dla *Szkiców piórkiem* Bobkowskiego, pełnych obcych mu nazw i obcych doświadczeń, czy też tym, co wciąga kuszącym doświadczeniem sztuki, niezrozumiałym nawet dla sześćdziesięcioletniego profesora, doświadczeniem także życia i ludzi, zawartym w *Antypamiętnikach* Andrégo Malraux. Być może tym czymś wspólnym jest tajemnica nieznanego, niezrozumiałego, objawiającego się tylko w systemie nazw, bez żadnej możliwości odniesienia ich do denotatów w znanej rzeczywistości. Magia komunikacji? Raczej magia systemu komunikacyjnego. W tym jest pierwowzór oddziaływania sztuki literackiej.

Co znaczy dominanta

Dominanta funkcji poetyckiej oznacza (między innymi), że tekst nie może ulec parafrazie bez utraty informacji, bo powtórzenie najważniejszej choćby tylko informacji zawartej w tekście sztuki literackiej wymaga nie parafrazy, ale rozległej niezwykle interpretacji. A i tak jakaś informacja zawsze zostanie utracona.

Język poetycki

To nie „inwariant »zabiegów literackich«” (patrz K. Rosner *Semiotyka strukturalna*, Kraków 1986, s. 73).

To zmiana uporządkowań w ramach materiału sygnałnego, a więc nie tylko naddanie znaczeń, dodatek, lecz także wprowadzenie nowych jednostek znaczących. Wprowadzenie artystycznego idiolektu (użycie języka poetyckiego) wymusza lekturę iteracyjną (jak każdy szyfr).

Znak ikoniczny

Czy nie należałoby powiedzieć, zamiast używać pojęcia znaku ikonicznego, że: 1. każdy przedmiot może wystąpić w funkcji znakowej jako sygnał w odpowiednim kodzie;

2. a więc, w kodzie szyldów, na przykład, każdy przedmiot lub jego kopia/wyobrażenie plastyczne może wystąpić jako sygnał, któremu przypisuje się znaczenie klasy przedmiotów/działania w taki sam sposób, w jaki dokonuje się to dla sekwencji dźwięków jako sygnału – różnica polega jedynie na odmienności materiału sygnałnego [wyobrażenie plastyczne w kodzie plastycznym funkcjonuje tu tak jak język w superkodzie – służy po prostu jako materiał sygnałny];

3. występujący tu mechanizm to wskazanie i tak naprawdę szyld z wyobrażeniem grzebienia i nożyczek nie znaczy „fryzjer”, lecz całą frazę „tu strzygą”, nóż i widelec na mapie miasta nie znaczą „restauracja”, lecz „tu można coś zjeść”, a wyobrażenie

szynki lub sama szynka na wystawie nie znaczy „rzeźnik”, lecz „tu sprzedają mięso”. W każdej z tych fraz słowo „tu” wskazuje na działający mechanizm [to nie znak ikoniczny, lecz znak deiktyczny]. I, co więcej, napisy „fryzjer”, „restauracja”, „rzeźnik” (przed wojną) lub „sklep mięsny” (po wojnie) mają też przypisaną informację całej frazy, informację, która nie jest ograniczona tylko do słownikowego znaczenia napisanych wyrazów, lecz ma znaczenie deiktycznego wskazania;

4. tak więc kontekst sytuacyjny (sytuacja komunikacyjna) determinuje tu a/ mechanizm wskazania, b/ syntaktyczne możliwości rozwinięcia „słowa” sygnalizowanego przez dany sygnał w odpowiednią frazę.

Krótkie usprawiedliwienie autorytetu badacza po doświadczeniach autora

Doświadczenie autora, którego wiersze od czasu do czasu ktoś czyta, a także – znacznie rzadziej – ktoś próbuje interpretować, jest przede wszystkim doświadczeniem przyjemnym, ale dodatkowo również pouczającym. Przecież dając nasz wiersz do przeczytania lub odczytując komuś taki wiersz, spodziewamy się głównie jakiegoś porozumienia, spodziewamy się, że odbiorca tekst ten zrozumie. Że zrozumie go nie ja-koś, nie dowolnie, ale tak, jak sobie wyobrażamy, że mieliśmy na myśli to właśnie, a nie coś innego. Spodziewamy się po prostu, że odbiorca odczyta to, co napisaliśmy.

Doświadczenie autora oczekiwaniom tym najczęściej zaprzecza. Okazuje się – jeśli autor jest zarazem badaczem – że trzeba zawiesić swoje oczekiwania „badawcze”: co naprawdę „siedzi” w tekście, to wiem jako jego autor, znam jego genezę, pamiętam, z czego powstał, wiem, jaki sens ma każde w nim słowo, czuję też, które słowa nie pasują jeszcze do tego, co by trzeba było..., a owe „badawcze” oczekiwania sprowadzają się do nadziei, że cała moja wiedza jest do odczytania, bo przecież ona musi też „siedzieć” w tekście. Tymczasem nic tak nie zaskakuje autora/badacza, jak właśnie podstawowa prawda metodologiczna: że tekst jest rzeczywistością (aż tak dalece!) autonomiczną! Że tekst już oderwał się od wszystkiego, co przed nim i z czego powstał. Że sytuacja wypowiedzi (autor-tekst) jest inną sytuacją niż sytuacja lektury (tekst-czytelnik), że oczekiwanie na sytuację komunikacji, sytuację porozumienia, jest oczekiwaniem poronionym. Odmienność Innego niszczy bowiem nadzieję na komunikację, niszczy nadzieję na porozumienie. Okazuje się, że każdy czyta siebie przy okazji czytania jakiegoś tam pre-tekstu właściwie, nie tekstu, że poszczególne słowa, frazy, motywy wywołują u odbiorcy skojarzenia, których nie jest on skłonny zweryfikować tekstem, sprawdzić, czy pasują one do całości tego, co powiedziane, czy konstytuują one logicznie ową całość. Wiersz/autor liczy na skojarzenia, stara się nimi kierować, stara się je wykorzystać, ale też – jeśli jest dobrym autorem/wierszem – buduje z nich koherentną całość, spójną i jasną wypowiedź, a nie rozmywającą się znaczeniowo sugestię, choćby nie wiem jak „symboliczną”!

I tu wyjaśnia się cel i sens istnienia nauki o literaturze; sens i cel istnienia badacza. Tylko on, świadomy zasad metodologicznych, tylko on, doświadczony w czytaniu tekstów

(a nie we wczytywaniu w te teksty siebie) może poprowadzić „zwykłego odbiorcę” we właściwe rozumienie tekstu, tylko on może uzyskać uprawnienia do nauczania o literackich sposobach mówienia. A to oznacza także, że badaczowi nie wolno traktować tekstu tak, jak traktuje go przeciętny odbiorca. Prawdziwemu badaczowi nie wolno mianowicie „czytać” tekstu tak, jak czyta go krytyk literacki, czyli wpisując swoje, niepotwierdzone całością tekstu, skojarzenia.

Dodajmy jeszcze, że autor nigdy do końca nie jest w stanie pogodzić się z oscylacją semantyczną (żeby nie powiedzieć: negacją semantyczną!) w odbiorze tego, co napisał – wobec tego, co, mówiąc popularnie, „chciał” napisać; odbiór jest bowiem zawsze albo niepełny, nieprecyzyjny, gubiący, albo zbyt uogólniający, za mało konkretny. Perspektywa autorska zawsze jest albo wizją zacieśniającą, finalnie zamykającą (zwłaszcza w kontraście do uogólniającego odczytania), albo perspektywą pełniejszą, dopowiadającą, poszerzającą. I tę perspektywę nauka o literaturze zdaje się potwierdzać wtedy, gdy zdąży do jednej, ostatecznej, właściwej interpretacji. Nie sądzę, aby tej nauce o literaturze przysłużyły się dobrze termin i pojęcie dzieła otwartego, tak podkreślające kategorie nieokreśloności i wieloznaczności percepcji. Sądzę więc, że tekst otwiera się jedynie w interpretacji i przez interpretację (przez odczytywanie), ale że nie każdą interpretację i nie każde odczytanie jest w stanie potwierdzić. Co więcej, interpretacja jest innym tekstem niż tekst interpretowany i miejsce spotkania obu (przybliżenie do prawdy o tekście) daje się ustalić tylko poprzez jak największą ilość punktów stycznych, punktów logicznego przylegania.

Czy zmienne jest pojęcie literatury?

(Dla J.W. – wtręt do jej dyskusji z M.B.)

Zawsze mnie nieco irytuje, gdy zaczyna się dyskusja o tym, czy pojęcie literatury jest zmienne, czy nie, i gdy dochodzi się do wniosków, że nic nie jest pewne. Może jednak trzeba przyjąć, po pierwsze, że jeśli mówimy o literaturze, to mówimy zarazem o tekstach artystycznych i o tekstach kulturowych (i niezależnie od tego, czy tak zawsze rozumiano literaturę i czy zawsze tak jak my rozumiano artyzm – *vide* średniowiecze czy klasycyzm). Historia literatury polega między innymi na zrozumieniu, że „literatura” nie zawsze oznaczała teksty artystyczne, czyli takie, które przynoszą informację naddaną poza mechanizmami języka. Ale i tyle, i nic więcej – takie zrozumienie nie wyklucza używania pojęcia „literatury” tak jak wyżej (jeśli liryk średniowieczny nie był zdominowany przez naddaną informację, to nie był on literaturą w naszym rozumieniu tego słowa i tyle). Wszakże: liryk ten jakoś i na częj przekazywał swoją informację niż teksty, które lirykami nie były. Prawda?

Po drugie, jeśli artyzm polega na tym, że zostaje naddana jakaś informacja „ponad znanymi nam kodami”, indywidualnie przez dany tekst, przez układy jego sygnałów – to przecież historycznie sposoby takiego naddawania też się zmieniały. Narastała ilość kodów w kulturze, narastała ilość tekstów, sposoby wypowiedzi artystycznej musiały się więc „usytuować” wobec nowych, powszednich sposobów komunikacji, musiały się

od nich „odróżniać”. Tak jak poezja musiała się czymś odróżnić od mowy powszedniej jako mówienie artystyczne, tak potem proza artystyczna musiała się odróżnić od poezji jako inny sposób wyrazu artystycznego. Im więcej tych koniecznych odróżnień, im więcej sposobów mówienia, od których trzeba się odróżnić, tym więcej różnych „granic”, a może raczej „różnic”, zależy tylko „od czego”. Wydaje mi się, że to, co artystyczne, zawsze musi się „odróżnić” (od „nieartystycznego” i zarazem od dotychczasowych konwencji artystycznych).

Po trzecie, wydaje mi się, że o artyzmie świadczy nie tylko słynna dominacja funkcji poetyckiej. Świadczy o nim też aspekt teleologiczny tekstu: wpisany wewnątrz dominujący cel. To, że dany tekst nie powinien być użyty instrumentalnie. Podstawowym celem tekstu artystycznego jest jego samozwrotność. Istnieje on dla siebie; ma być źródłem uciechy, nie pożytku. I znowu, wiele jest sposobów realizacji tego celu, zmiennych historycznie (i różnych rodzajów uciechy, które były budzone tekstami!).

Po czwarte, dominacja funkcji estetycznej nie oznacza nigdy eliminacji funkcji pozostałych. Ale istniejące inne funkcje nie decydują o naturze tekstu. I znowu: musimy odróżnić to, co jest, od tego, jak to jest rozumiane. Inaczej: możemy się mylić, jeśli coś zaliczamy do jakiejś klasy zjawisk (i mylono się nieraz), ale o wiele trudniej się pomylić, gdy badamy naturę zjawiska. Zaliczenie do pewnej grupy zjawisk zakłada porównanie, zakłada: a/ uprzednią wiedzę o różnych zjawiskach, b/ szukanie cech wspólnych (nie muszą być dominujące), c/ eliminację cech indywidualnych, jako nieważnych. Zaliczanie przyjmuje istnienie klasy *a priori*. Badanie natomiast koncentruje się na owym budowaniu wiedzy „uprzedniej”, a klasa zjawisk służy tu głównie jako narzędzie eliminacji cech powtarzalnych, a więc niedecydujących o artyzmie. No, i badanie tekstu nie ma jako swego ostatecznego celu jakiegoś „zaliczania”. Nie „zaliczamy” tekstu do literatury, badamy, jak komunikuje. Dla liryku średniowiecznego nie ma równoważnej funkcji do tej, która określa go jako liryk właśnie – inaczej byłby traktatem, kazaniem, *exemplum* lub jeszcze czymś innym.

Utonąć w kłamstwie

„...na uniwersytecie ostatnich 15 lat. Ze zgrozą – i z rozbawieniem – obserwuję studentów, którzy mieli za nauczycieli »postmodernistów«, czyli często ludzi słabo wykształconych, bo ideologia nieraz zastępuje wykształcenie, którzy teraz sami stali się »postmodernistami«, powtarzającymi z największą łatwością, że nie ma prawdy, że wszystko jest relatywne, że centrum nie istnieje, i tak dalej, zupełnie jak postaci z Gogola. To też jest format dyktatury umysłowej, tylko w nieco innej postaci (...)” (Katarzyna Kubisiowska, *Rozmowa z Adamem Zagajewskim*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 1–2 [4–11.01.09]:26).

O ponowoczesności

Krytyczna, negująca. „Neguje przede wszystkim sens metafizyki i w konsekwencji eliminuje ze swego języka takie pojęcia, jak jedność, tożsamość, całość, obecność,

ale także i postęp. Głosi też śmierć człowieka, a także rozumu i w ogóle sensu (...). Ale jeśli krytykuje, odrzuca, to musi wiedzieć, co odrzuca, czyli zakłada tego czegoś istnienie. Odrzuca strukturę historyczną, ale sama jest także strukturą. „O nieosiągalności prawdy wiemy od wieków; lecz to nie znaczy, abyśmy z przybliżania się do niej chcieli zrezygnować i przestali szanować to, co rozumne, choć dawno nie wierzymy Heglowi w istnienie absolutnego rozumu [? kto nie wierzy, ten nie wierzył]. Ponowoczesność nie mówi nic szczególnie nowego. Kładzie tylko silny nacisk na możliwości relatywizacji wszystkich tych pojęć, zapominając, że są one traktowane od dawna jako idee regulatywne (...) jej radykalna krytyka i niemal płomiennie negacje wszelkiego sensu mogą zburzyć grunt pod nogami społecznego współistnienia i wszelkich prób jego racjonalizacji. To byłoby wówczas nie dekonstrukcja, lecz destrukcja” [Barbara Skarga; *Kształt naszej epoki*, „Tygodnik Powszechny” 2009, 3–18 stycznia, s. 33].

Z czego „bełkot” postmodernizmu

Kultura masowa i wymiana jej między Europą (bez Rosji!) a Ameryką obudziły tęsknoty ćwierćinteligentnego, niedokształconego odbiorcy tej kultury. Tęsknoty za tworzeniem. Przy braku dogłębnego rozumienia literatury trudnej, wyższego czy raczej głębszego lotu, przy doświadczeniach lekturowych „Harlequinów”, Readers’ Digestów, a także przecież i kiczu, który stanowi „wyczerpanie” tejże kultury, tęsknota ta może tylko zrealizować się w negacji (tradycyjnego światopoglądu/ów, interpersonalnego doświadczenia, konwencji zachowań pisarskich) i w aktach twórczych o pustej retoryce (powstanie pola „teorii” w liczbie mnogiej, nieopartych na bezpośrednich obserwacjach przedmiotu).

O twierdzeniach i prawdach naukowych

„Trzeba jednak pamiętać, że o ile prawda naukowa podlega weryfikacji (teoria przewiduje, czy wskazówka instrumentu wychyli się w prawo lub w lewo, i doświadczenie pozwala to sprawdzić), to twierdzenie teoretycznoliterackie czy teologiczne żadnej weryfikacji (poza przejściową modą czy towarzyskością) nie podlegają – nie da się ich potwierdzić, ani obalić” (Stanisław Bajtlik, *Sięgał, gdzie wzrok nie sięga*, „Tygodnik Powszechny” 2008, 3–5 lutego, s. 45).

Czyli: twierdzenie teoretycznoliterackie to nie twierdzenie naukowe i nie prawda naukowa! To, co bajtluje autor, to najlepszy przykład trzeciej prawdy Tischnera. I tylko dowód, że p. Bajtlik nie odróżnia metodologii literaturoznawczej od twierdzeń teoretycznoliterackich i że z teorii literatury nie miał wiele do czynienia.

O milczeniu

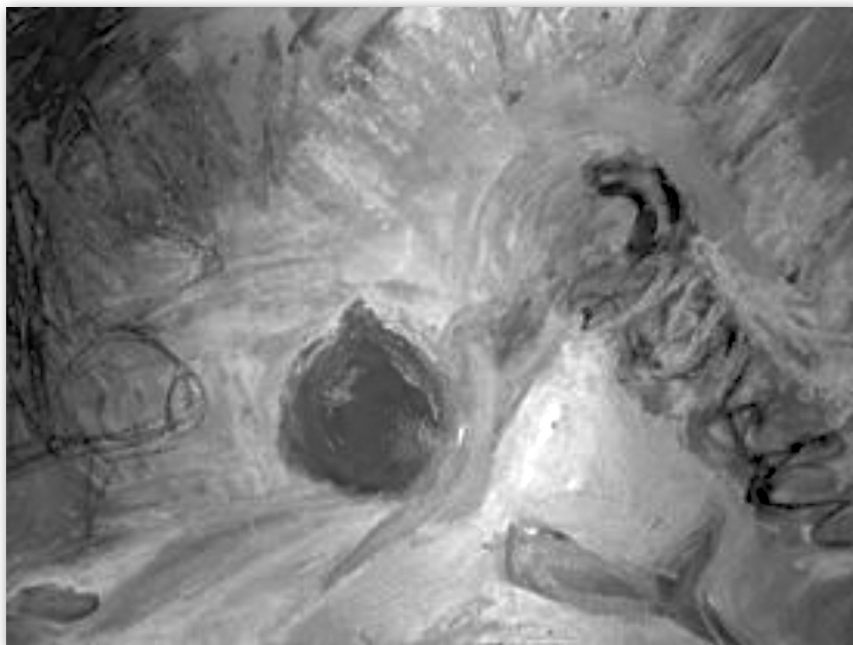
(na marginesach myślenia O.K.)

1. jest semantyczne
2. jest „minus-znakiem” (nie brakiem znaku)
3. jest „czyjeś” (nie ciszą = *silence* vs. *stillness*)
4. jest „dialogiczne” (jest repliką/reakcją; w tekstach ujawniane w wypowiedzi Innego)

5. jest określane przez kontekst (szeroki! nie tylko przez wypowiedź Innego, przez całą sytuację dialogiczną).

Problematyka :

1. milczenie jako niemożność (fizyczna i/lub kodowa)
2. milczenie jako obecność (słuchanie)
3. milczenie jako gest (parajęzykowy, pozawerbalny)
4. milczenie jako zaniedbanie powiadomienia (funkcja w konstrukcji akcji)
5. milczenie jako współdział (funkcja w konstrukcji akcji)



Sylwia Gibaszek