

ANDRZEJ DĄBRÓWKA*

Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej

Rozumienie literatury na gruncie jakiejś filozofii lub estetyki nie dokona się bez metodycznej interpretacji. Tej wszakże nie można zaczynać z pominięciem fazy definiowania faktów literackich, gdyż nie są one naprawdę dane z góry tak, jak uchodzą za *dane*, i to wraz z nośnikiem, Kamienne Tablice, czy jak tylko duchowo objawione – zatem *dane* niemal dosłownie – Pismo Święte. Fakty literackie, czyli tzw. utwory, nie mają wcale obiektywnego autorytetu, nie licząc materialności nośnika postrzegalnego przez zmysły, zatem pierwszym zadaniem literaturoznawstwa jest wyodrębnianie dzieł z chaotycznych strumieni informacji, jakie do nas docierają. Problem rozumienia jest zatem problemem gospodarowania (zarządzania) informacją, co stanowi jądro cybernetyki (Maturana). O tym, że tekst nie mówi sam za siebie, i to jednym autorskim głosem, uczyły od niedawna (ponownie!) nowsze szkoły socjologizujące, jak np. nowy historyzm (Greenblatt).

Nasze „pierwsze zadanie” jest częścią problemu pozyskiwania danych w naukach empirycznych, o czym tak pisał Andrzej Zybertowicz, jeden z pierwszych przeszczepicieli konstruktywizmu w Polsce:¹

„Dane” wyrażone są w języku tak samo jak hipotezy („własne prawdy” etc.). Gdy jakiś badacz sprawdza, czy hipotezy innego badacza pasują do „danych” (do „rzeczywistości”), nie konfrontuje twórców językowych z jakimiś bytami poza-językowymi (ew. nawet poza-kulturowymi); sprawdza, czy jedne grupy wypowiedzi (hipotezy) są zgodne z innymi grupami wypowiedzi (uznanymi za dane lub reprezentującymi dane). Obie grupy wypowiedzi (twierdzeń, wyobrażeń) są wytworami społecznymi, kulturowymi. Tak samo jak wytworami kulturowymi są narzędzia, za pomocą których dane są gromadzone i obrabiane. To hipotezy współ/owocują narzędziami, w które, jak w sieci, pewne rodzaje informacji wpadają, a inne nie; narzędzia przykrawają dane, dane produkowane wedle kulturowo kalibrowanych narzędzi. () Dane są wytworem uregulowanych kulturowo działań społecznych tak samo jak hipotezy. Samo rozróżnienie „danych” i „hipotez” jest wytworem społecznym i jest sankcjonowane przez wyobrażenia i działania kulturowo uwarunkowane – w szczególności przez zasady panujące w subkulturach nauki. To owe zasady kulturowe (w nieznacznej tylko części wyartykułowane) decydują o tym, jakiego typu wypowiedziom może być przyznany status „danych”.

* dr hab. Andrzej Dąbrowka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

¹ A. Zybertowicz, *Konstruktywizm jako orientacja metodologiczna w badaniach społecznych*, „ASK: społeczeństwo, badania, metody” 8, 1999, s. 7-28, tu s. 10.

Na obszarze literaturoznawstwa prąd nazwano konstruktywizmem niemieckim,² zaś przez samych twórców (Schmidt, Rusch) określany jest jako konstruktywizm kognitywny. Katarzyna Kasztenna tak streszcza poglądy tej szkoły, według której życie społeczne modelowane jest jako wzajemne oddziaływanie systemów poznawczych za pośrednictwem przedmiotów poznania wyodrębnionych w różnych dziedzinach poznania.

„Obiektywna rzeczywistość nie jest czymś danym; jest czymś pomyślanym dzięki porównaniu wielu systemów wewnętrznych reprezentacji, czyli dzięki percepcowaniu naszych percepcji. Nie doświadczamy świata, jakim jest, gdyż on jest taki, jakim go doświadczamy: jest trickiem samozwrotnej organizacji naszego systemu nerwowego. Naprawdę też nie postrzegamy rzeczywistości, lecz staramy się poprawić modus naszej autoipoiesis i podtrzymać naszą egzystencję, powołując do istnienia świat dostępny naszemu poznaniu. W tym sensie wszystkie nasze postrzeżenia, nasza wiedza, sposoby myślenia, formy życia wytworzone przez kulturę, są jedynie instrumentami i strategiami w procesie ludzkiej autoipoiesis. ... Człowiek nie jest w stanie osiągnąć obiektywności ani w znaczeniu niesfałszowanego, bezpośredniego dostępu do rzeczy lub faktów, ani w znaczeniu doskonałej, czystej, natychmiastowej wiedzy. Jedyne, co może nam się udać, to ustanowienie pewnych intersubiektywności, opartych na paralelizmach naszych struktur, operacji i zakresów wiedzy.”

Filozofia radykalnego konstruktywizmu: „nie jest ważne, czy nasza wiedza odpowiada jakiejś rzeczywistości obiektywnej. Ważna jest owocność różnych konceptualnych systemów, ich pozytywne rezultaty w naszym myśleniu i działaniu, czyli w sposobie realizacji naszej autoipoiesis” (s. 44).

Polskie postacie konstruktywizmu zaliczane są do kognitywistyki:

„Do szczególnie bliskich poetyce historycznej należą następujące przekonania: a) język odgrywa podstawową rolę w kreowaniu społecznych obrazów (kategoryzacji) rzeczywistości, o której mówi wypowiedź językowa; b) poznawanie rzeczywistości jest procesem dokonującym się w akcie wypowiedzi (oralnej lub pisanej); c) podmiot nie jest biernym przyswajaczem kultury, lecz jej wytwórcą w akcie mówienia. W świetle założeń kognitywizmu to język stwarza podmiot, a nie go ogranicza, język zatem w akcie wypowiedziania umożliwia kreację oraz ekspresję podmiotowości.”³

Dla badacza utworów artystycznych wynikają stąd dwie wskazówki. To, co dociera do nas jako utwór, dzieło poddawane obserwacji, jest (1°) w istocie płynnym wynikiem przetwarzania danych, raczej ciekłym stopem w formie niż gotowym odlewem, i to badacz tę formę musi podstawić, aby uzyskać jakiś odlew; (2°) dane owe są wtórne, nie pierwotne; nie są nimi empiryczne doświadczenia, ale ich reprezentacje, „skażone” już ukształtowaniem językowym, a w istocie temu ukształtowaniu zawdzięczające swoją komunikowalność, czyli zobiektywizowane istnienie. Już Jauss postulował po estetyce

² K. Kasztenna, *Z dziejów formy niemożliwej: wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Wrocław 1995.

³ W. Bolecki, *Modalność. (Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans)*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy wiedzy o literaturze*, W. Bolecki i R. Nycz red., Warszawa 2002, ss. 423-446, tu s. 428-9.

receptji estetykę reprezentacji,⁴ a świadomość działania tego pośrednika, czy też szklanej szyby oddzielającej nas od „rzeczywistości obiektywnej”, jest rzeczą całej pokantowskiej tradycji filozoficznej, by wspomnieć tylko hasłowo wyrażenie „świat jako przedstawienie” ukute przez Schopenhauera. Ową szklaną szybę określił on jako *intelekt*, odróżniając go od *rozumu*; pierwszy jest poznaniem zmysłowym przysługującym już zwierzętom, drugi poznaniem pojęciowym, abstrakcyjnym, właściwym jedynie człowiekowi, a i to wyłącznie rozumnemu.⁵ Jakże znienawidzeni przez Schopenhauera scholastycy, śladem antyku, podobnie rozróżniali duszę zwierzęcą i duszę rozumną. Tak zdefiniowaną dziedzinę odpowiedzialności intelektu scholastycy przed Tomaszem dzielili na zewnętrzne wrażenia i wewnętrzne imaginacje, tę ostatnią zaś sferę na *fantazję* – zmysł przechowujący poznanie, i *wyobraźnię* – zmysł tworzący obraz rzeczy.⁶

Wolno dostrzegać przenikanie filozofii „świata jako li-tylko przedstawienia” do twórczości artystycznej, bardzo powoli otwierającej się na ekspresywne walory i estetyczną samowystarczalność tworzywa artystycznego (parnasizm, potem symbolizm i abstrakcjonistyczne formalizmy początku XX wieku). Do tych poetyk autonomicznych z ich programowym estetyzmem i irracjonalizmem nieodzownie musi nawiązać refleksja konstruktywistyczna. To, że jednym z czołowych -izmów był konstruktywizm, nie jest tak zupełnie przypadkiem, tyle tylko że w sztuce chodziło o pochodność wartości estetycznej względem dowolnie skonstruowanego tworzywa, a w teorii poznania o to, że to my dowolnie konstruujemy obraz świata.

Bezwzględna szkoła abstrakcjonizmu w malarstwie i rzeźbie niefiguratywnej, zaś liryki czystej w poezji⁷ i dramacie⁸ utarły drogę prozie niefabularnej i uzmysłowiły publiczności *sztuczność* wszelkiej twórczości artystycznej, pierwotność oraz semantyczną

⁴ M. Czermińska, *Estetyka receptji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (głosa do problemu)*, [w:] *Sporne i bezsporne...* ss. 63-75, tu s. 75.

⁵ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994; por. tegoż: „nauka Kanta pozwala dostrzec, iż początku i końca świata szukać trzeba nie poza nami, lecz w nas.” *Krytyka filozofii Kanta*, tamże t. 1, s. 632. Rozróżnienie intelekt – rozum – poprawiające Kanta – przeprowadza Schopenhauer w dyskusji na temat estetyki transcendentalnej Kanta, s. 656-666.

⁶ Z. Kuksewicz, *Wyobraźnia jako władza duszy (Na przykładzie poglądów Michała z Wrocławia i Jana z Głogowa)* [w:] T. Michałowska (red.), (1996) *Wyobraźnia średniowieczna*, Warszawa: Wyd. IBL 1996, s. 13-24.

⁷ Por. np. Paul van Ostaijen i jego konstruktywistyczną praktykę liryki czystej oraz prozy abstrakcyjnej, których poetykę formułował w esejach, jak w manifeście: *Sposób użycia liryki* (1925, *Gebruiksaanwijzing der lyriek*, wyd. pol. Warszawa 1987); przede wszystkim hasło autonomii dzieła sztuki z antymimetyzmem i bezosobowością oraz stawianiem na pierwszym miejscu "nie Ja poety, ale Ja wiersza".

⁸ Witkacego czysta forma w dramacie i niektóre realizacje teatru absurdu.

i estetyczną płodność artefaktów formalistycznych, zaprzeczających wszelkim odruchom mimetycznym i związkom z realnym doświadczeniem, a zadowalających się oddziaływaniem czystej, skonstruowanej niemimetycznie formy.

W gruncie rzeczy formalizmy były pożegnaniem z naiwnym traktowaniem tworzywa serio, jako rzetelnego budulca reprezentacji dających dostęp do obrazu świata rzeczywistego, już z poziomu elementarnych wrażeń zmysłowych (impresjonizm), nie doznań przetworzonych myślowo. Prądy niemimetyczne (ekspresjonizm, kubizm) i w pełni abstrakcyjne (Malewicz, konstruktywizm Mondriana), mimo całego nacisku na samowolę formy, zachowywały szacunek dla wrażenia zmysłowego, tyle że oderwanego od jego tradycyjnych służebności. Tak więc i one traktowały sensualny materiał serio, tylko już nie naiwnie, ale z rzemieślniczą miłością do tworzywa oraz całą determinacją wyzwolenia z niewoli ideologii. To napięcie między ideą a konkretem, schematem a detalem, towarzyszy od samych początków poezji i refleksji estetycznej. W nowożytnej sztuce europejskiej polegało to na coraz większej emancypacji tworzywa i coraz większej jego semantycznej nośności, mniej więcej tak jak postępowała dystrybucja podmiotowości w społeczeństwie ludzkim.

Równoległe z awangardą artystyczną myślenie konstruktywistyczne rozwijało się w psychologii (Wygocki, Bachelard, Piaget). Uprawomocniała ona równoważność obrazów świata powstałych w indywidualnych umysłach (tu por. „wielość rzeczywistości” Leona Chwistka). Podobnie fizyczna teoria względności Einsteina usuwała iluzję bezwzględnego punktu widzenia i „nieruchomego” obserwatora. Dekada lat 80. przyniosła systematyczne ukształtowanie stanowiska konstruktywistycznego w metodologii różnych nauk, dając początek wielonurtowemu ruchowi.

Współczesną sztukę przebudowała artystyczna waloryzacja sensualizmu, a więc danych zmysłowych tak skutecznie, że zasłużyły na bliższą uwagę i wnikliwszą refleksję estetyczną. Spotykamy ją w dwu pozornie sprzecznych teoriach przewartościowania wyobraźni: u Antonio Russiego (pamięć estetyczna) i Anny Teresy Tymienieckiej (*imaginatio creatrix*). Obydwie mieszczą się w nurcie filozoficznych zainteresowań światem mentalnym, który od zarania myśli był uważany obok oglądu zewnętrznego za źródło wiedzy. Mentalną pamięć interpretował Platon jako przypominanie sobie idealnego życia (metafizyczna anamneza). W ujęciu Carolusa Bovillusa⁹ pamięć to główne narzędzie poznawcze, źródło wiedzy i mentalnego modelu rzeczywistości; to model jak najbardziej przestrzenny, *sancta sanctorum* w umyśle człowieka, zawierająca cały kosmos przedmiotów poznania, tworzących ludzki mikrokosmos, dostępny dla aktywnego intelektu. Ów świat mentalny nie jest tylko składnicą obrazów, ale dysponuje aparatem wewnętrznej komunikacji, którego dostarcza język. Rozróżnienie poziomów mentalnej reprezen-

⁹ Referuję Bovillusa *De intellectu* (VII 10) za: S. Swieżawski, *Filozofia XV wieku*, t. 1 *Poznanie*, Warszawa 1974. s. 297.

tacji języka wypracowali już średniowieczni filozofowie języka, jak Pseudo-Kilwardby.¹⁰ Mowa wewnętrzna (*sermo in mente*) jest dla niego właściwym przedmiotem gramatyki naukowej; rozumie ją jako niezależny od języka etnicznego typ aparatu lingwistycznego działającego wewnątrz umysłu, ale językowo ustrukturuwanego i będącego mentalnym odpowiednikiem języka mówionego, odpowiednikiem wspólnym dla wszystkich mówiących różnymi językami, a więc jakimś archijęzykiem. Jego istnienie domniemywamy z faktu, że można ten sam sens przełożyć z języka na język i treść będzie ta sama. Jako o wewnętrznym głosie duszy, mowie takiej samej u każdego człowieka wspomina o języku modlitewnego, a może wręcz mistycznego kontaktu człowieka z Bogiem Dante w *Komedii*.¹¹

Nurt badań języka jako takiego, dziś nazywany językoznawstwem ogólnym, zapoczątkowany przez modystów,¹² został zarzucony przez humanistów zapatrzonych w języki klasyczne, i dopiero współczesne językoznawstwo porównawcze, typologiczne, a najbardziej strukturalne (w tym generatywne) przywróciło go nauce. Claude Panaccio przyrównał średniowieczne idee do gramatyki generatywnej Noama Chomsky'ego (1999: 399).¹³ James Fodor, intensywnie badający formy wewnętrznego myślenia, nazwał hipotetyczny język, jakim się tam posługujemy, *mentalese* (język „myśleński”, albo „mentalski”), *Language of Thought: (LOT)*.¹⁴

Nie tylko język jest przewodnikiem po skarbcu wewnętrznej pamięci, bądź też ów szczególny wewnętrzny język jest czymś więcej niż tylko systemem reguł służących formułowaniu aktów mowy (wypowiadaniu twierdzeń, zadawaniu pytań, wydawaniu roz-

¹⁰ Claude Panaccio, *Grammar and Mental Language in the Pseudo-Kilwardby*, [w:] *Medieval analyses in language and cognition*, ed. S. Ebbesen, R.L. Friedman, Det Kongelige Danske Videnskaberne Selskab: Copenhagen 1999, 397-413.

¹¹ Zob. XIV pieśń *Raju*: con quella favella / ch'è una in tutti (14.88-89).

¹² Ostatnio por. Krystyna Krauze-Błachowicz, *Jan z Głogowa i tradycja gramatyki spekulatywnej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Semper”, 2008.

¹³ “Pseudo-Kilwardby gets very close to what Chomsky (*Syntactic Structures*, 1966) took to be the main tenant of Cartesian linguistics: the distinction between deep and surface structure in the mental representation of language.” (Panaccio 403). [Pseudo-Kilwardby was suggesting] “a very rich deep linguistic structure common to all languages”... [and accepted] “distinction between representations of words from the sole point of view of their basic semantical and syntactical functions, – and representations of significative words with their phonological particularities. For Pseudo-Kilwardby only the latter would involve conventions. The ‘general modes of signification and consignification’ which correspond to the former are linguistic universals in the Chomskyan sense: they are the same across all human languages.” Panaccio 1999: 411.

¹⁴ J. Fodor, *Psychosemantics*, Cambridge 1987. S. Pinker, *Jak działa umysł?* przeł. M. Koraszewska, Warszawa 2002.

kazów, komunikowaniu sygnałów pragmatycznych). Należy domniemywać tu działanie ogólniejszego aparatu wewnętrznej komunikacji, który jest aparatem kreacji. Russi, który z pamięci uczynił jedyną domenę dostępną wyobraźni twórcy,¹⁵ nazwał ten aparat *pamięcią estetyczną*, a Tymieniecka – *wyobraźnią twórczą*.

Średniowieczne pojęcie pamięci jako kopalni wiedzy przechowywanej w umyśle było praktycznie stosowane w retorycznym kanonie *inventio* i w dialektyce (topika argumentacyjna). Te dwie dyscypliny ze szkolnego *trivium*, zresztą i trzecia gramatyka w nie mniejszym stopniu, dostarczały mechanizmu orientacji w pamięci i narzędzi celowego korzystania z jej zasobów, dzięki którym wyszkolony człowiek mógł nadawać dowolny kształt językowy koncyptowanym w umyśle dziełom.

Pamięć jako dziedzina kreacji, jeśli dotyczyła poezji i fikcji, graniczyła ze snem. Był on modelem wizjonerskiego wymiaru wyobraźni i nawet akt twórczy przedstawiano podobnie jak spanie. Widać to na rycinie z 1476 r. zdobiącej rękopis z francuskim przekładem Boecjuszowego *Pocieszenia*. Poeta leży w łóżku pod kołdrą, w szlafmocy i z zamkniętymi oczami – ale nie śpi, tylko koncytuje poemat.¹⁶ O romantycznej tradycji przedstawiania snów kreatywnych – poetyckich, a niekiedy i faktycznych – przynoszących po przebudzeniu jakieś utwory (Stevenson, Keats) obszernie pisze Keath Oatley.¹⁷

Wizje zaświatów również kojarzono ze snem fabularnym, ale niekiedy był to letarg podobny do śmierci, gdyż połączony z tymczasowym „oddzieleniem duszy od ciała”. W skrajnych przypadkach, zwanych objawieniami, podmiot jest nawiedzany przez inną rzeczywistość, na którą się otwiera dzięki ekstazie („porwanie do trzeciego nieba”).

Każde przeżycie i zakomunikowanie wizji otrzymanej ekstatycznie, lub „wypracowanej” twórczą wyobraźnią, opiera się na pracy pamięci, do której te obrazy wchodzą natychmiast po uświadomieniu, po czym są przywoływane dla kontroli podczas relacjonowania wizji.

Świadomość ciągłej oscylacji wizji i wyobraźni, natchnienia i geniuszu wokół pamięci można odczytać w początkowej części inwokacyjnej II. Pieśni *Piekle* Dantego:¹⁸

¹⁵ M. Praz, *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts* (London 1970), referuje pogląd na zbieżność między pamięcią a wyobraźnią: Antonio Russi, *L'Arte e le Arti*, Pisa 1960.

¹⁶ M. Carruthers, *The Mystery of the Bed Chamber: Mnemotechnique and Vision in Chaucer's 'The Book of the Duchess'*, [w:] *The Rhetorical Poetics of the Middle Ages. Reconstructive Polyphony. Essays in Honor of Robert O. Payne*, red. J.M. Hill, D.M. Sinnreich-Levi, Madison 2000, s. 67-87, tu: 77.

¹⁷ *The future of cognitive poetics* [w:] J. Gavins, & G. Steen (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge 2003, p. 161-173 (zwłaszcza 163-164).

¹⁸ Dante, *Piekle* (2.7-9) O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate.

Wesprzyjcie, muzy, krzep mię, twórcza duszo!
Pamięci moja, widzeń mych zwierciadło,
Dzisiaj się moce twe objawić muszą. (Przeł. E. Porębowicz)¹⁹

Snowi jako modelowi fikcyjnych światów w nowszych ujęciach odpowiada komputerowa symulacja (Oatley 166-7). Jej sukcesy uświadomiły nam fakt, że od tysięcy lat mózg ludzki przeprowadza nieustannie symulacje, w których cząstkowe wyobrażenia (wyobrazowania) zestawia w większe znaczące całości, dokonując w biegu niezliczonych transformacji i adaptacji. Obserwacje tego, jak małe dzieci przeprowadzają narracyjne, interakcyjne i dialogowe symulacje w trakcie swoich fabularnych zabaw, zgromadził i zinterpretował Paweł Przywara.²⁰

W nieustannej płynności dziecięcych dialogów gwarantem sensu pozostaje oscylator interakcji, korygującej na żywo propozycje nowych znaczeń. O podobnym, ale wewnętrznym oscylatorze mówi właściwie Oatley, gdy na miejsce czytania i pisania wprowadza do poetyki ideę zespoloną: *writingandreading*, trafniej oddającą mechanizm ciągłego autoredagowania pisanego tekstu, zanim uznamy go za ukończony.

Mechanizm ten ma oparcie w dynamicznej semantyce Gibbsa,²¹ który bierze rozbrat z przedmiotowym modelem ustalonych znaczeń (*fixed prototypical conceptual representations*), do których tradycyjny proces rozumienia mowy i tekstu stale nas odsyłał, każąc oceniać podobieństwo między tym, co słyszymy, a tym, co mamy gotowe w zasobach leksykalnych, czyli prototypami semantycznymi. Uprocesowanie rozumienia mowy polega na tym, że instancją kontrolującą ustalanie znaczenia nie jest ustabilizowana jednostka leksykalna (prototyp), ale ogólna wiedza encyklopedyczna o świecie, z której na bieżąco wydobywamy konceptualizacje (Gibbs 2003, 38-9).

Instead of assuming that language activates fixed prototypical conceptual representations, language serves as an immediate pointer to encyclopedic knowledge from which conceptual meanings are created 'on the fly' or as an ad-hoc comprehension process. This view provides a much reduced role (or even no role) for what is traditionally thought as 'semantics', as language comprehension immediately makes use of enriched pragmatic knowledge that is readily available for interpreting context-sensitive meaning. Task demands, expectations about genre, and previously understood utterances in context, all function to constrain the process of accessing relevant encyclopedic information to create meaningful interpretations of what speakers/writers say and implicate. (Gibbs 2003, 38)

¹⁹ Ang. przekład C.E. Nortona: O Muses, O lofty genius, now assist me! O mind that didst inscribe that which I saw, here shall thy nobility appear!

²⁰ *W poszukiwaniu nowego modelu komunikowania. Rozważania epistemologiczne*, (2009, w druku).

²¹ R. W. Gibbs Jr., *Prototypes in dynamic meaning construal* [w:] J. Gavins & G. Steen (red.), *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge 2003, s. 27-40.

Wreszcie kiedy autor liczy się z odbiorcą indywidualnym, do niego się dostosowując w tym *co*, a zwłaszcza *jak* pisze – czyli w skali społecznej – działa oscylator recepcyjny, o którym wiele napisano w estetyce recepcji, nie nazywając go w ten sposób. Wyodrębnione oscylatory można uznać za podprogramy nadrzędnego czy też zespolonego oscylatora estetycznego, który rezyduje w pamięci rozumianej jako miejsce koncipowania utworów (zob. punkt 9).

Biorąc pod uwagę powyżej zarysowane wskazówki z zakresu genezy i ontologii utworu powstającego (tj. od strony twórcy), rozważmy następstwa metodologiczne dla oceny utworu badanego (od strony odbiorcy). Badania muszą być metodyczne w dwu aspektach: wyodrębniania i analizy budowy obiektów oraz określania ich zawartości. Bez spełnienia obu tych warunków wyniki badań będą nieporównywalne lub wręcz niekomunikowalne.

„Dzieło” nie jest jednorazowo objawionym tekstem ani nie powstało w sytuacji, gdy istnieje „obiektywna”, wspólna dla wszystkich i dostępna pozajęzykowo „rzeczywistość”. Paradoksalnie ostro rysują się te dwie okoliczności w przypadku utworów dawnych, które powstawały w pamięci i były przekazywane ustnie. Zasłyszanych utworów, tak jak innych naszych doświadczeń, nie zapamiętujemy jak kamera dokonująca nagrania, które potem się odtwarza. Zresztą nawet kamera musi kadrować, ogniskować, ustawiać ostrość, wybierać kąt widzenia, oświetlenie. Zapamiętujemy je (doświadczenia i utwory) jako pewną wiedzę, już w przekładzie zmysłowych obserwacji i myślowych spostrzeżeń na logiczne sądy (predykcje).

Podobnie z reprodukcją: zasłyszaną opowieść odtwarzamy nie jak z magnetofonu, ani jako wyuczoną na pamięć, ale rekonstruujemy od nowa, pamiętając istotne predykcje; tak czyni to śpiewak w kulturze ustnej, ów *singer of tales*. Sam zaś zapis, który do nas po długim czasie dociera, jest najczęściej zaledwie ułamkowym śladem rozległych i długotrwałych praktyk wykonawczych, a kształt zapisu rzadko odpowiada oryginałowi, zazwyczaj jest to nowożytna konstrukcja, wypracowana przez pokolenia filologów: „jesteśmy ich spadkobiercami, ale i zakładnikami”.²²

A oto kilka szczegółowych konsekwencji, które muszą być przesłankami konstruktywistycznych metod badania dawnych zachowań twórczych.

Różnice między epokami wcześniejszymi a epoką nowożytną

1. Stabilność budulca dawnych dzieł, standardowość reprezentacji niegdyś była niemal powszechna (wędrownie motywy, wspólna topika, obowiązujące reguły sztuki), zaś w nowszych czasach, odkąd edukacja zarzuciła model polihistoryczny na rzecz dyscyplin naukowych, charakteryzuje prawie wyłącznie gatunki popularne.

²² Pisałem o tym w komunikacie z XII Kongresu SITM, *Kategoria teatralności w mediewistyce*, „Litteraria Copernicana” 2, 2008, s. 55-59. Referowałem tam pogląd Carol Symes.

2. Niestabilność dawnego tekstu: nie ma jednego tekstu, a więc „nie ma tekstu”. Najpierw istnieje on w umyśle jako ogólna koncepcja, nie zawsze dopracowana literalnie, i może zacząć istnieć publicznie od swojego pierwszego wykonania. Jeśli po pierwszym następują kolejne wykonania „z pamięci”, będą się między sobą różnić za każdym razem – wiemy to z techniki pracy „piewców eposu” – tekst odtąd istnieje wielonurtowo, ale nie jako jeden egzemplarz. Znamy to dobrze ze sposobu istnienia bajki ludowej, a nawet z własnej dzisiejszej praktyki każdego z nas, kiedy kolejny raz opowiadamy komuś jakąś historię albo dowcip, nigdy nie nadamy im identycznego kształtu. Nawet kiedy się o to staramy, gdyż od tego zależy efekt komiczny, nie zawsze się to nam udaje.

Na etapie publicznego istnienia tekstu im bardziej się cofamy w historii kultury, tym „tekstu” coraz bardziej nie ma, i nie chodzi tu o liczbę zachowanych przekazów, tylko o coraz bardziej rozproszone istnienie dawnych tekstów, dla których zapis jest tylko jedną z wielu form istnienia. Najczęściej zapis oznacza zakończenie długiego życia tekstu lub nadanie mu kanonicznej formy w celu ochrony jego optymalnego kształtu (Symes), dodajmy: ochrony jako sprawdzonego dorobku kultury, który należy przekazywać potomnym.

3. Jest jeszcze trzeci – z punktu widzenia konstruktywizmu kognitywnego może najciekawszy – aspekt istnienia literatury w fazie, kiedy w pamięci koncipowano tekst, w pamięci go przekazywano i z pamięci odtwarzano: nie tylko odchyłały się od siebie nawzajem kolejne wersje wskutek innej pracy pamięci śpiewaka, ale – co tutaj najważniejsze – mogły one mieć czasem inną kompozycję czy wręcz postać gatunkową, jak abecedariusz, poemat, dialog, dramat albo wiersz skrótowy przy traktacie. Dotyczy to zwłaszcza form pośredniczących w przekazie na zewnątrz, do zasobów innego narratora, a szczególnie do innej kultury, kiedy następował przekaz do innej pamięci i odtwarzanie w innej pamięci estetycznej, przez inną wyobraźnię twórczą.

Z powyższych obserwacji wynika podstawowe pytanie: skoro „tekstu nie ma”, co zatem jest jednostkowym obiektem badań, czym jest dzieło? Abstrahując od możliwej ogólnej typologii na poziomie wyższych struktur,²³ w zakresie jednostek elementarnych stanowisko konstruktywistyczne musi ogłosić za normalną sytuację nie to, że mamy jeden „autorski, kanoniczny oryginał”, ale to, że jest wiele tekstów składających się na tzw. utwór. Utwory przekazywane ustnie i w rękopisach wykazują wielonurtowość i wielofazowość istnienia; stąd wielopostaciowość i polimedialność wielu średniowiecznych „utworów” związana z okolicznościami ich genezy, funkcjonowania i przekazu.²⁴

²³ Zarys typologii przedstawiłem roboczo w: *Obiekty i narzędzia badań interdyscyplinarnych*, wykład wygłoszony na zaproszenie Katedry Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 12 kwietnia 2005.

²⁴ Wzorcowy przykład takiego wielorakiego przekazu opisałem w 19. rozdziale *Teatr i sacrum w średniowieczu* (Wrocław 2001), a skrót poddałem interpretacji w kontekście społecznej funkcji kultu eucharystycznego w artykule *Staging a Mirror, Establishing Harmony. Theatri-*

Gregory Nagy przedstawił typologię tekstu w stosunku do jego wykonania: transkrypt, skrypt (scenariusz), pismo.²⁵ Cały czas w tradycji literackiej istniały różne nurty przekazu „tego samego utworu” (zob. punkt 11).

4. Dlatego trzeba wyjść poza estetykę rezultatu (gotowego dzieła podlegającego kontemplacji, „konsumpcji”); uznać za niewystarczający model utekstowienia według klasycznych zasad: „poezja jako malarstwo” (Agricola²⁶), stąd bowiem (ocenia Kennedy) wynika drastyczna redukcja *inventio* i *dispositio* na korzyść *elocutio* Piotra Ramusa,²⁷ a teraz w dekonstrukcji, stąd przewaga spraw stylu nad kompozycją w literaturoznawstwie nowożytnym (Kennedy²⁸). Wśród zasadniczych wytycznych konstruktywizmu wymienia się skupienie na tym, co dzieje się na wejściu systemu, nie na jego wyjściu.²⁹

Należy w mediewistyce powrócić do całościowych ujęć retoryki, przede wszystkim jednak zawartych w wykładach wcześniejszych. Sięgnijmy do *Poetyki paryskiej* Jana z Garlandii.³⁰ Dokonał on oryginalnego podziału kanonów retorycznych, wyodrębniając

cal Constitution, Display and Control of Value Systems, [w:] *Images of the City*, A. Rasmus i M. Cieślak (red.), Cambridge Scholars Publishing: Newcastle 2009, s. 2-16.

²⁵ Three varieties of written artifact: the *transcript*, defined as “a record of performance, even an aid for performance, but not the equivalent of performance,” the *script*, “a prerequisite for performance,” and the *scripture*, the text that does not “even presuppose performance.” Most modern texts fall into the third category; most ancient and medieval texts were of the first or second type, more often the first [za:] Symes 22; G. Nagy, *Poetry as Performance: Homer and Beyond* (Cambridge, Eng., 1996), 112.

²⁶ Ong przypisuje te zmiany upowszechnieniu się druku. Kennedy s. 220: In his *De inventione dialectica* (1479, published 1515), Rudolph Agricola (1444-85) compares the speaker or rhetorician to an artist: he works “like a painter who shows how something swollen or hollow is expressed with drawn lines, or what color renders shade or light” (159). Just as figures or shapes and colors or shades constitute a painter’s vocabulary, so material figures of speech and colors of expression constitute a rhetorician’s vocabulary: “A picture is a silent poem, a poem is a talking picture” (166).

²⁷ *Dialecticae institutiones* (1543), Petrus Ramus (1515-72). Reforma retoryki Piotra Ramusa była dlatego „przewrotem kopernikańskim”.

²⁸ William J. Kennedy, „Voice” and „Address” in *Literary Theory*, „Oral Tradition” 2/1 (1987: 214-230).

²⁹ Constructivist approaches focus on self-referential and organizationally closed systems; such systems strive for control over their inputs rather than their outputs (manifest wstępny na II stronie okładki każdego numeru “Constructivist Foundations”).

³⁰ Jan z Garlandii, *Parisiana Poetria de Arte Prosaica, Metrica et Rithmica*, [w:] *The Parisiana Poetria of John of Garland*, wyd., wstęp, tłum. i przyp. T. Lawler, New Haven 1974, s. 1-335 (przekład równoległy).

między *inventio* a *dispositio* etap *electio materie*.³¹ Czyni tak świadomie, odchylając się od tradycji:

„Tuliusz stawia po inwencji dyspozycję, potem elokucję, następnie sztukę pamięci, a na końcu wygłoszenie; jednak piszącemu poezje i dyktującemu prozę po inwencji przydatna jest sztuka doboru”.³²

Ma ona dwa aspekty: materiałowy i formalny. Wybierając materiał, oceniamy go według Jana jako zajmujący (lub zabawny), przyjemny dla oka (piękny) lub wreszcie pożyteczny. Następnie decydujemy o sposobie dopracowania: wybieramy to, dzięki czemu rzecz napisana będzie krótka (bądź długa), łatwa i prosta. „Krótka w sprawach urzędowych, długa w traktatach poetyckich, łatwa do napisania, prosta do zrozumienia. Ale jeśli się zdarzy materia trudna, wybieramy to, co uczyni ją gładką i przejrzystą”.³³

Tak skrótowe przedstawienie pozwala jedynie ocenić procedurę jako wybór strategii twórczej, zależnej od stawianego celu. Pierwszy rozdział Janowej *Poetrii* omawiał pięć klasycznych kryteriów *inventio*, czyli wynajdywania motywów (*gdzie*: w charakterach, w przykładach, w etymologiach słów; *co, jakie, jak, dlaczego*).³⁴ Trzy główne strategie wyboru w koncepcji Jana z rozdziału II możemy zatem łączyć z kategoriami komizmu, piękna i użyteczności, więc mamy jakąś załączkową estetykę.

5. Chodzi zatem nie o otwartość dzieła jako potencjalność spełnianą w wymiarze percepcji, wykonania i interpretacji (Eco, otwartość synchroniczna), ani o tzw. dzieło w ruchu (utwory interaktywne), ale o dynamiczność organiczną, fazowość procesu powstawania i transmisji. Dzieło jest wydarzeniem historycznym,³⁵ nie zaś gotowym obiektem w rodzaju artefaktów. I tak jak od pewnego czasu jesteśmy świadomi dowolności wyzna-

³¹ Alexandru Cizek, *Voraussetzungen und Eigenart der „Parisiana Poetria” des Johannes von Garlandia*, [w:] J. Aertsen, A. Speer (red.), *Geistesleben im 13. Jahrhundert*, Berlin: Walter de Gruyter, 2000; ss. 454-466; tu 459.

³² Secundum Capitulum: de Arte Eligendi. Post inuencionem materie sequitur de electione materie. Tullius post inuencionem ordinat dispositionem, inde elocutionem, inde artem memorandi, et ultimo pronunciationem; sed poetice scribentibus et dictantibus post inuencionem utilis est ars eligendi. (ib. s. 32).

³³ Item Quae sunt eligenda. Idem eligendum est breue, prolixum, leue, planum. Breue, in curialibus negociis; prolixum, in poetarum tractatibus; leue, ad scribendum; planum, ad intelligendum. Sed si contingerit materiam esse difficilem, debemus eligere ea que materiam leuem reddunt et enodem, que postea ponentur. (32).

³⁴ Sub inuencione species sunt quinque: vbi, quid, quale, qualiter, ad quid. (lin. 88-9, s. 8).

³⁵ Tu por. New Historicism, ale bez jego wulgarnego socjologizowania i rozpuszczania twórczości w ideologii i „kontekście społeczno-politycznym”. „Movement writers never explain how it is that, though we are unable to recover the original meaning of a literary text, we are nevertheless able to reconstruct its original ideology.” D.G. Myers, *The New Historicism in Literary Study*, „Academic Questions” 2 (Winter 1988-89): 27-36.

czania granic obiektów badań historycznych (White, Ankersmit), gdyż są ciągłymi splotami przyczyn i skutków, tak samo musimy być świadomi, że tożsamość „dzieł sztuki” nie jest obiektywnie dana, lecz podlega definicji uczestników procesu odbioru i transmisji.³⁶ Wszystko jest ważne w okolicznościach zaistnienia utworu: zarówno przed powstaniem „końcowego produktu”, jak i siły miotające jego dalszym istnieniem – w formach przekazu, aktualizacjach potencjału w każdorazowym wykonaniu, i w całym późniejszym „życiu”, w różnym stopniu niezależnym od autora. Widzieliśmy wyżej to udynamicznienie na obszarze semantyki (Gibbs 2003), czyli na elementarnych szczeblach tworzenia znaczeń.

6. Niesamodzielność i niepełna władza autora. Na każdym etapie pracy działają czynniki niezależne od autora, a określające wynik twórczej aktywności jemu przypisywanej, dlatego ogląd „gotowego dzieła” jest niewystarczający. Niby otwarty na konteksty Nowy Historyzm głosił priorytet ideologii nad historią, i jest to z punktu widzenia konstrukttywizmu ideologiczny redukcjonizm. Ideologia nie jest ani jedynym, ani najważniejszym z czynników współokreślających *celowe twórcze zachowania komunikacyjne* nazywane w skrócie *utworami*. Piszę to w zgodzie ze stanowiskiem Bubnera w sprawie tego, co może być przedmiotem opisu historycznego: Czynności pozbawione świadomej motywacji nie należą do historii. „Nie ma działania bez celu ani celu bez działania”,³⁷ nie wolno ich odrywać od siebie, gdyż istnieją tylko w całościowej czynności, połączone z nią jej celową motywacją.

Obrazowanie przedstawiające, figuracje przedstawiania, reprezentacje kontekstuujące to akty sensotwórcze o strukturze czynności, zatem są to czynności w sensie obiektów historii konstytuowane przez swój cel. Nie mogą być dobrze zrozumiane, jeśli są urzeczowione, tzn. pozbawione czasowego wymiaru (przyczyny i celu). Ideologia jest tylko częścią wiedzy właściwej środowisku danego aktu komunikacji, całość tej wiedzy nazywamy kulturą. System kulturowy to ogół wartości, które dana społeczność wytwarza, normalizuje i przechowuje w celu przekazania ich następnym pokoleniom lub in-

³⁶ Tutaj słuszna krytyka Myersa wobec nowego historyzmu: “The philosopher Michael Oakeshott has pointed out that a student of the past cannot learn the history of something without first discovering what kind of thing it is. [por. wyżej – sprawa definiowania danych – AD] In this respect, the New Historicism is not a genuine historical inquiry; it does not inquire into the true nature of literary works, because it is confident it already knows what they are. They are agents of ideology. Contrary to appearances, the movement is not an effort to discover what it means for a literary work to be historical; it is really little more than an attempt to get literary works to conform to a particular vision of history. For the university as a whole the movement represents a further stage in literary scholarship’s progressive abandonment of literature.” <http://www-english.tamu.edu/pers/fac/myers/historicism.html>

³⁷ R. Bubner, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen*, Frankfurt n.M., 1984, s. 31.

nym językom i środowiskom.³⁸ Wzgląd na celowość dostarcza kryterium odrębności poszczególnych realizacji tekstu, gdyż odtwarzane są one w innym uwarunkowaniu celowym, skoro inna jest publiczność. Nie wchodzi się dwa razy do tej samej sali.

7. W zakresie estetyki literackiej konstruktywizm dąży do przywrócenia całościowości retorycznej aparatury twórczości (procedur utekstowania): cały czas to, co do nas dociera jako skończony utwór, ma w sobie potencjalnie wszystkie modalności i fazy, i w trakcie transmisji jedne ustępują miejsca innym. Ulega wtedy redukcji faza wykonawcza (*actio, pronuntiatio*).

Słabością dekonstrukcjonizmu jest według Kennedy'ego redukcja głosowości i apoteoza tekstu pisanego: do pisma, najlepiej w jednym „optymalnym” egzemplarzu redukują „materialność słowa”, podczas gdy naprawdę – jak uczył Ong – istotą materialności słów jest istnienie i głos mówiącego.³⁹ Dopiero adekwatne głosowe wykonanie dostarcza „pełnego egzemplarza” utworu. Sam tekst nim nie jest.

8. Metodą rozpoznania tych potencjałów po stronie twórcy jest mentalna rekonstrukcja: odtworzenie modelu uwarunkowań utworu w innym umyśle, pozwalające na jego adekwatne głosowe wykonanie, na skuteczną transmisję (przekazanie przez użytkowników do innych kręgów) i na ponowne stworzenie przez innego autora, którym zawsze był, jest i będzie także każdorazowy wykonawca, co już widział Eco, jak i Borges. Fikcja powtórnego napisania *Don Kichota* przez innego autora, który wytworzył w sobie mentalne uwarunkowania Cervantesa, wyraża istotę konstruktywistycznej przemiany metodologicznej⁴⁰, która rezygnuje z naukowości sprowadzanej do ustalania relacji przy czynowo-skutkowych na rzecz relacji produktywnych bądź generatywnych: powiązane nimi czynniki wzajemnie się warunkują i wspólnie wytwarzają pewien rezultat: postrzegalne na zewnątrz działanie. W ten sposób jest honorowana nieabstrakcyjna część poznania, które nie sprowadza się do magazynowania pojęć (semantycznych prototypów),

³⁸ Transmisja musi odbywać się w masowej i zorganizowanej skali, to jest źródło kognitywistycznej definicji kultury: „Cały bagaż regularności właściwych grupie społecznej stanowi jej tradycję biologiczną i kulturową”; H.R. Maturana, F.J. Varela, *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Shambhala Publ. Boston 1998, s. 242.

³⁹ “I will argue that the rhetorical assumptions of deconstruction share one of the central weaknesses of Ramus’ system. The weakness is to reduce the rhetorical presence of voice and address to an emotional affect, to subordinate it to the suppositious materiality of a figure or trope. () Its chief problem is that it locates all meaning in reified textuality, in the material substratum of language and discourse, especially their written forms, at the significant expense of voice and address.” Kennedy 1987, 214. W.J. Ong SJ *The presence of the word: some prolegomena for cultural and religious history*, New Haven 1967; „One cannot have voice without presence.” (114).

⁴⁰ To istotne rozróżnienie wprowadził Karl H. Müller, *Methodologizing Radical Constructivism*, „Constructivist Foundations” 4, 2008: 50-61.

ale przechowuje część drogi dojścia do nich: całą atmosferę asocjacji, okoliczności, niewerbalnej komunikacji, zachowań i czynności.

Rather than simply establishing an internal representation of the text for archival purposes, the cognitive system attempts to link these internal representations with the physical world either immediately or later. (...) language is just one dimension of a complicated system that discovers and represents the conceptualization of a domain. Rather than restricting input, storage, and output to linguistic elements, the comprehension system distributes these representations and processes across the physical environment, the body, events, and other agents. (Barsalou 1999, 63)⁴¹

Klasyczna semantyka próbowała uchwycić tę część poznania, odrzucaną w procesie konstytucji znaczeń referencyjnych, nazywając ją konotacjami.

Proponowane przez nowszą semantykę oderwanie się od języka i poszerzenie poznawczej aparatury na wszelką komunikację, w tym zachowania, niezbędne jest zwłaszcza w opisie dawniejszych, przedpiśmiennych i przedliterackich faz kultury. W społecznościach posługujących się przekazem ustnym postawy są przekazywane drogą naśladowania mistrza: ortodoksję warunkuje „ortopraktyka”. Analogią poprawności językowej – opanowania mowy i słownika jest skuteczna socjalizacja owocująca ortopraktyką.⁴²

Mówiąc o tym rozproszonym pochodzeniu i przechowywaniu, a więc istnieniu składników każdego znaczenia – jego swoistej polifoniczności – warto przypomnieć koncepcję umysłu ludzkiego, zakładającą istnienie w nim wielu osobnych banków pamięci, między którymi w mózgu nie ma połączenia, skąd wnioskowano, że „jedyną drogą, jaką organizm może wykryć swoje zasoby, jest obserwacja swego zachowania”.⁴³ Koncepcja podobna do tej neurologicznej została rozwinięta w antropologii filozoficznej Helmuta Plessnera, ujmującej człowieka jako istotę „zorganizowaną niecentralnie” (*exzentrisch organisiertes Wesen*) i zmuszoną do stałego kierowania swoim życiem, przede wszystkim zaś do stałej ekspresji (*Ausdrucksgebot*), uzewnętrzniania, ucieleśniania, materializowania, przedstawiania (*Verkörperungsgebot*).⁴⁴ „Ekspresja, wyrażanie siebie jest

⁴¹ Lawrence W. Barsalou, *Language Comprehension: Archival Memory or Preparation for Situated Action?*, „Discourse Processes” 28 (1), 1999: 61-80, tu: 63.

⁴² Orthopraxis; pojęcie Paula Gehla, *Competens Silentium: Varieties of Monastic Silence in the Medieval West*, „Viator” 18, 1987, s. 125-60 [za:] M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images 400-1200*, Cambridge 1998, s. 1.

⁴³ „If this is true, then the only way for the organism to discover its total resources is to watch itself as it behaves.” M. Gazzaniga i in., *The Integrated Mind*, New York 1978, s. 134.

⁴⁴ „Als exzentrisch organisiertes Wesen muß er sich zu dem, was er *schon ist, erst machen*.” „Der Mensch lebt nur, indem er ein Leben führt.” „Der Ausdruck [ist] ein Spiegel, ja eine Offenbarung des Wesens des Menschen”. H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (1928) [w:] *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von G. Dux, O. Marquard und E. Ströker, t. IV, Frankfurt. a.M.: Suhrkamp 1981: 383; VIII, 38. Referowałem już wcześniej ten problem agendyzacji podmiotowości na segmenty (*Teatr i sacrum*, rozdz. 12.3).

zwierciadłem, a wręcz objawieniem istoty człowieka”. Dziś konstruktywizm nazywa taką kondycję samostwórczością (*autopoiesis*).

Mamy więc następane wskazanie na rekurencyjny czy też samozwrotny mechanizm sterowania procesem rozumienia i tworzenia znaczeń (kolejny oscylator!). Rozszerzając teraz obserwacje rozumienia mowy na proces twórczy, powiemy, że twórca tak naprawdę nie tworzy gotowego dzieła, które staje na półce w bibliotece (archiwum), ale partyturę do gry na instrumencie ewokacji semantycznych, zaś odbiorcy powtarzają za twórcą zaplanowane przezeń „potrącenia strun” i *w wyobraźni* słyszą skomponowaną muzykę, uczestniczą w opowiadanej akcji:

Under this view, meaning construal is not a matter of understanding what words mean, but includes how language evokes the perception of physical objects, physical events, the body, and other people in interaction. The meaningful representation of language includes both a depiction of what has happened and potential perceptions and embodied actions that may take place in the future. Linguistic meaning therefore is inherently embodied, not only in the sense of what has happened, but in the sense of what is likely to occur next in a discourse situation. An embodied view of narrative understanding, for example, gives a far better account of why readers experience a visceral ‘feeling’ for what they have read than does the idea that interpretation depends on activating abstract prototypes. In this way, an embodied view of meaning construal nicely captures at least some of what people see as poetic during their reading experiences.⁴⁵

Najważniejsze z generatywnych uwarunkowań znaczącości (semiozy) konstruktywizm układa w trójkącie kognitywnym: autor, język, środowisko.⁴⁶ Zaawansowaną teorię triadycznych relacji powszechnie wiążących każdego obserwatora z jego językiem i społecznością opracował Heinz von Foerster.⁴⁷ Trójkąt ten to swego rodzaju krąg hermeneutyczny, w istocie egzystencjalny, obrazuje go odwieczny problem: co było pierwsze: jajko, kura czy kogut: „Nie można powiedzieć, co było pierwsze, ani co – ostatnie. Wszystkie trzy są potrzebne, żeby mieć wszystkie trzy.”⁴⁸

Zachowane przypadki wielonurtowego przekazu pewnych rodzin tekstowych dokumentują ścieżki i typy przemian tekstów podczas transmisji oraz pozwalają nam na własne oczy zaobserwować kognitywną dynamikę ich utekstowień. Wspomniałem wyżej ciekawy przykład z literatury niderlandzkiej, poniżej omówię przykład polski.

⁴⁵ Gibbs 2003: 39.

⁴⁶ Bolecki 2002: 429.

⁴⁷ Heinz von Foerster: *Understanding understanding. Essays on cybernetics and cognition*, Springer: New York, 2003; referuję za szkicem jego współpracownika, Karla H. Müllera, 2008.

⁴⁸ Von Foerster 2003, s. 284 [za:] Müller 2008, s. 56.

**Przykładowe obserwacje transmisji utworu i realizacji jego potencjałów:
*Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*⁴⁹**

- Prostota stylistyczna łacińskiego traktatu.
- Różny stopień dopracowania kompozycji i stylu w wersjach wernakularnych.
- Wysoki poziom kompozycji i elokucji w dialogach i dramatach.
- Niski poziom elokucji w formach memoratywnych, jak abecedariusz lub podpisy pod obrazami, a nawet dramat procesyjny.⁵⁰
- Redukcja środków w zakresie stylu (całkowita) i kompozycji (częściowa) w ruskich adaptacjach Polikarpa.
- Fiasko adaptacji ukraińskiej próbującej przetransferować tekst wraz z jego kompozycją (dialog) i stylem.
- Nierozróżnianie różnych poziomów dopracowania retorycznego motywu tańca w tańcach śmierci (topiczność motywu tańca mylona z mimetycznością).
- Wariantowość kompozycji postaci (np. śmierci w *danse macabre*: kosiarz, sługa Boży, tancerz) – uzasadniona dynamiką w trójkącie kognitywnym:
 - zależnie od *autora* utwór zostanie skomponowany jako dialog umoralniający, jako cykl obrazowy z podpisami itp., poziom dopracowania zależny od wykształcenia
 - zależnie od *języka*: śmierć będzie kobietą lub mężczyzną, wypowiedzi będą miały spektrum tematyczne, mające pokrycie w zasobach języka (w przekładzie będą pewne rzeczy pomijane, czyli „niewidoczne”)
 - zależnie od *środowiska*: śmierć zostanie skomponowana jako kosiarz/myśliwy, jako kierownik przykościelnej szkoły, jako dworski tancerz; może to oznaczać adresowanie tekstu do danej publiczności lub jego absorpcję w danym środowisku i samorzutne przydanie mu wyposażenia w znane tam motywy (w trakcie recepcji i reprodukcji przez lokalnych wykonawców).
- Absorpcja w innym środowisku wymusza zmianę języka, kompozycji i repertuaru stylistycznego: śmierć jako tancerz porzuci szkołę/kościół i odrzuci chłopską kosę wraz z jej czynnościami; w wypowiedziach będzie mniej lub bardziej subtelna, ironiczna, zmieni też sposób określania swojej roli.

⁴⁹ Streszczam tu wyniki mojej rozprawy *The Theater of Death in Early Polish Drama*, „European Medieval Drama” 11, 2007, ss. 161-186.

⁵⁰ Hipotezę memoratywnej struktury i funkcji pewnych typów dramatu średniowiecznego o luźnej konstrukcji sformułował Nicholas M. Davis, *The English Mystery Plays And 'Ciceronian' Mnemonics* [w:] *Atti del IV Colloquio della Società internazionale pour l'étude du théâtre médiéval: processo in paradiso e in inferno, dramma biblico, tecnologia dell'allestimento scenico, Viterbo 10-15 luglio 1983*, (red.) M. Chiabò, F. Doglio, M. Maymone; Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1984, s. 75-84.

- Absorpcja tematu w innym środowisku – niesie z sobą nowy repertuar motywów konstrukcyjnych i narracyjnych (ze sfery dworskiej, świeckiej);
- Inne motywy oznaczają pozbycie się dotychczasowego wyposażenia (adaptacja) lub nową elokucję dzieła w gatunku skróconym (memoratywnym, transmisyjnym).
- Jeżeli w *danse macabre* nikt nie tańczy (z wyjątkiem szkieletów śmierci: por. Cesarz dzierżący w dłoni okazały *globus cruciger*, atrybut koronacyjny, nie balowy) – to być może dane środowisko nie porozumiewa się jeszcze powszechnie tańcem jako formą współżycia społecznego bądź uważa go za niestosowny dla tematyki eschatologicznej lub dla jej przedstawiania w danym miejscu (kaplica pokutna).

9. Pamięć estetyczna. „Miejscem”, w którym dokonuje się koncyptowanie „utworów”, jest pamięć; kiedy jej elementy są wybierane, uruchamiane i organizowane w komunikaty za pomocą reguł sztuki (np. retoryka, malarstwo), staje się ona pamięcią estetyczną (Antonio Russi). „Pamięć estetyczna jest niemimetyczna.” Jest semantyczna, asocjacyjna i wizjonerska raczej niż logiczna, referencyjna, archiwalna.

Nie pora teraz wchodzić w mechanizmy estetyki pamięci, ale odnotujmy pierwszy krok, jaki uczynił w kierunku jej uznania jako domeny twórczości Jan z Garlandii. Jak zauważyła Rita Copeland, Jan jest pierwszym autorem poetyki, który odstąpił od „sądowego” wykładu *inventio* na rzecz wykładu konstrukcyjnego. Zamiast wskazywać okoliczności zaistniałych czynów będących przedmiotem sporu i osądu (co zrobiono, kto to zrobił, gdzie, jak itd.), *Parisiana Poetria* pokazuje, jak szukać w pamięci konstrukcyjnych elementów (podmiot, motywy narracyjne i opisowe) do tekstu, który zamierzamy stworzyć.

Whereas the classical theorists use the circumstances to describe an action performed which is the *res* or the case to be argued (e.g. what was done, where was it done, and who did it), John of Garland uses the circumstances to describe the process of writing itself, to describe the text that comes into being through invention, so that ‘where’ and ‘what’ describe the author’s own action, where he can look for a subject and what that subject will be. If the classical circumstances serve as topics to organize information about an action that exists or occurs outside the prospective text, John’s use of them serves to organize the text itself. ... the circumstances turn the text into a kind of action performed and the author into the performer of that action.⁵¹

10. Fikcja literacka jest metamechanizmem, jest systemem hipotez poznawczych, a jej kompleksowe realizacje (powieść) są praktyką poznania rzeczywistości mentalnej, monopsychicznej, która w znacznym stopniu (radikalny konstruktywizm mówi: całkowicie) jest niezależna od referencji. Rzeczywistość mentalna powstała w trakcie naturalnego rozwoju umysłu jako wewnętrzna mapa środowiska danego podmiotu. Jeśli

⁵¹ R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge 1991, s. 163.

wszystko działa bez zakłóceń, mapa ta jest uważana bezrefleksyjnie za „równoważnik”, pełnowartościowy obraz rzeczywistości. Na przykładzie żywiołów pokazuje jej narastanie w umyśle Anna Teresa Tymieniecka, nazywając ją *estetyką przyrody*.⁵²

To, co Tymieniecka nazywa żywiołami, jest domenami kognitywnymi, które są środowiskiem dostarczającym tworzywa pamięci estetycznej: jej przestrzeń jest uporządkowana (jak przez wymiary geometryczne) przez trzy czyste gatunki naturalne: Spektakl Natury (s. 6-8), Symfonia Natury (s. 8-13) i Dramat Natury (s. 13-16). Pierwszy rozciąga przed nami bezgraniczną panoramę, której elementy działają nieustannie na nasze wszystkie zmysły, jak długo się wśród nich poruszamy i dopóki się nie oddalimy. W porównaniu z tym klasyczny spektakl teatralny ma przestrzeń ograniczoną, działa na niektóre zmysły, narzuca nam punkt oglądania i jest krótkotrwały. Symfonia Natury, której modelem jest założenie ogrodowe, uczy nas osvajania żywiołów i zaprzęgania ich do tworzenia artefaktów o charakterze artystycznym. Dramat Natury z burzliwymi starciami sił przyrody modeluje sytuacje konfliktu, zagrożenia losu i walki o życie, skąd czerpiemy fabuły i motywy dla przedstawiania ludzkich losów w epice i dramacie.

„Żywioły są wyzwaniem dla Wyobraźni Twórczej, która działa w półmroku świadomości, gdzie znajduje swój estetyczny oddźwięk.”⁵³

Tymieniecka powołuje się tu na Gastona Bachelarda, który źródła poezji sytuuje nie w samej świadomości, ale w jej podstawach naturalnych:

the consciousness is founded in natural dimensions and through their channels the first substances find access to the workings of the imagination. Each of them stimulates imagination toward a specific range of images. ...conjunction between the natural life 'inside' and 'outside' the human being; it has immersed the human being in organic life and brought organic life into the integral system of his experience (18). Bachelard's *Rêverie*, daydreaming, in incubation phase of man's creative strivings and undertakings – the mediatory factor between the substance of organic functioning and the powers of creative imagination (Tymieniecka 1985: 17).

Tymieniecka uważa to za niewystarczające, zakłada pośrednictwo „estetyki przyrody” w poruszaniu wyobraźnią twórczą: wszak nie ożywia jej żywioł wody z przeciekającego kranu, tylko sztorm, powódź (Tymieniecka 1985: 18).

W referencjalnych ambicjach wiedzy (narracji naukowej) zawiera się istotna różnica w porównaniu z fikcją narracyjną, której tematem jest uzgadnianie kategorii, reguł, nie pojedynczych protokolarnych danych, faktów, percepcji – słowem prawdopodobieństwo przedstawień, nie ich faktyczność.

⁵² A.T. Tymieniecka, *The Aesthetics of Nature in the Human Condition*, [w:] *Poetics of the Elements in the Human Condition: The Sea*. Dordrecht 1985: 3-14.

⁵³ Tymieniecka (1985: 16): “Imaginatio Creatrix is the challenge of the Elements and its field the twilight of consciousness where it finds its aesthetic response.”

11. Konsekwencje dla teorii i historii literatury/sztuki.

- Obok rejestrów stylistycznych należy wyróżnić rejestry repertuarowe, których zasoby były domeną topiki, a służyły do tworzenia konstrukcji inwencyjnych, wariantów kompozycyjnych, stylistycznych i modalnych (np. parodia) oraz skrótów memoryalnych służących przekazowi.
- Ocena utworu musi uwzględniać jego status w łańcuchu transmisji: czy jest (względnie) ukończonym dziełem, czy tylko tworzywem lub formą przetrwalnikową, służącą jedynie przekazowi lub przeznaczoną do wykorzystania w większej konstrukcji.⁵⁴
- Ocena wariantów może być bardziej racjonalna. Konstruktywizm na poziomie budowy utworu wyjaśnia jego gatunkową (kompozycyjną, stylistyczną, modalną) wariantowość jako redukowalność domen kognitywnych oraz składników kompozycji w zależności od stopnia zaawansowania elokucji i przebiegu transmisji „utworu”. Wprowadzanie postaci i stosowanie mowy niezależnej zmienia np. sentencję w chreję, a utwór narracyjny w dialog lub dramat (lub odwrotnie: nie można napisać dialogu lub dramatu bez wprowadzenia postaci).
- Permanentne płynne istnienie dzieła: data początkowa jego powstania, cokolwiek ona znaczy, nie jest aż tak ważna. Utwory nie wyczerpują się w realizacji tekstowej i zmysłowej, tylko istnieją mentalnie i podlegają cały czas w umyśle procesom obróbki; są skrótowo komunikowalne w różnych mediach (opowiadane, szkicowane, nucone), na tym polega intersubiektywność pamięci estetycznej (tzw. wyobraźni i twórczości fikcjonalnej), że jest jak dusza wspólna dla wszystkich ludzi, której istnienie głosili awerroiści jeszcze w XV wieku (monopsychizm).
- Realizacja głosowa jest częścią utworu. Konstrukcyjna rola mowy była rozumiana w tradycyjnej retoryce⁵⁵, podczas gdy niektóre skrajne ujęcia współczesne to zacierają.⁵⁶ Głos i inwokacja (*address*) nie są elementem mimetycznym, reportażowym, cytowaniem, a jedynie służą jako narzędzia heurystycznej konstrukcji fikcyjnego

⁵⁴ Por. interpretację nowelek historycznych Michała Jurkowskiego *Historyje świeże i niezwykczajne* (Warszawa 2005) jako zbioru materiału egzemplarycznego dla kaznodziejów jezuitów, w: M. Kazańczuk, *O „Historyjach świeżych i niezwykczajnych” Michała Jurkowskiego*, (w druku).

⁵⁵ Kennedy: Traditional rhetoric, however, assumes neither presence nor absence in voice and address. It instead construes them as heuristic devices. Rhetorical voice may resemble the living human voice, but it nowhere presumes to supplant the latter. Its function is wholly mediatory: it lends form to the speaker's discourse (224).

⁵⁶ Skrajny strukturalizm grupy μ spychał głos i mowę do sfery przejawów emocji: Groupe μ seeks to free our understanding of rhetoric from contingent contexts by distinguishing among universal types of schemes and tropes, finally relegating voice and address to the behavioral inflections of a pre-determined code. Deconstruction reacts against such a code by bracketing its assumptions about voice and address. (Kennedy 223)

mówcy i fikcyjnej publiczności, ich myślowego inscenizowania, które pozwala na ich nieobecność,⁵⁷ a więc na redukcję uczestników komunikacji (wewnątrz utworu i w obiegu zewnętrznym) w pewnych sytuacjach transmisji.⁵⁸ Jednak takie elementy (postać, głos) ewokują zarazem naturalne zachowanie w domenach poznawczych (czas, przestrzeń, komunikacja), dzięki czemu odgrywają one swoją rolę formotwórczą pośrednio, wymodelowane w umyśle (np. personifikacja śmierci, która zaludniła tysięczne ilustracje tematyki *ars moriendi*). To dobrze się zgadza z semantyką dynamiczną kognitywistów (Barsalou, Gibbs), która „puszcza w ruch” proces konstrukcji znaczenia zarówno w fazie poznawczej, jak i memoratywnej.⁵⁹ Rysują się wręcz podobieństwa między mechanizmem poznania a memoracją: proces pojmowania, tj. odkrywania i tworzenia wewnętrznych reprezentacji, ich magazynowanie i przekazywanie – nie realizuje się wyłącznie za pośrednictwem języka, ale polega na redystrybucji poznawczych przedstawień między niejęzykowe czynniki poznania: otoczenie fizyczne, ciało, zdarzenia.⁶⁰ Ma to być może przyczyny ewolucyjne, bowiem w początkach stosowania mowy używana ona była bardziej do koordynacji czynności niż do archiwizowania danych, i to te pierwsze są fundamentalne dla języka.⁶¹

- Bajka ludowa przechowywała i przekazywała ustnie i głosowo rozliczne materiały romansowe, dostępne (wcześniej także) w wersjach drukowanych.
- Współczesną formą uzupełniania realizacji wizualnej i głosowej są adaptacje teatralne, radiowe, filmowe, komiksowe i animowane. Wszystkie one są tak samo ważne jak „oryginały”, choć z innych powodów.
- Dydaktyczność literatury należy odróżniać od parenetyczności typu *speculum* zalecającej dążenie do pewnego ideału; inaczej pouczają utwory służące sformułowaniu

⁵⁷ By heuristically construing a fictive audience, it [rhetoric] indeed assumes the opposite. It assumes that audiences can suspend their limitations in time and space in order to interact with the text. As rhetorical terms, voice and address privilege neither presence nor absence because they freely admit both when they fulfill their heuristic function. (Kennedy 224)

⁵⁸ Por. redukcja dialogu w prozaicznym rosyjskim przekładzie *Polikarpa*.

⁵⁹ Meaning construal does not simply result in an internal representation of some text for archival purposes, but prepares people for situated action. Gibbs 2003, s. 39 z odesłaniem do L.W. Barsalou, *Language Comprehension: Archival Memory or Preparation for Situated Action*, “Discourse Processes” 28, 1999, s. 61-80.

⁶⁰ Rather than primarily establishing an archival memory, language comprehension prepares agents for situated action – na tę zaś składają się wszystkie zachowania z fazy poznawczej: actions on objects, interactions with other agents, information seeking, and bodily reenactments, such as manual and facial gestures. (Barsalou 1999: 62)

⁶¹ Barsalou 1999: 65.

stanowiska w sprawach niepewnych, wątpliwych, po to aby twórcy i odbiorcy je zrozumieli i ustalili ich wagę albo ważność.

- Skrótowe parafrazy dzieł wytwarza pedagogika literacka w praktykach szkolnej edukacji i akademickiej interpretacji – odpowiednio w konspekcie nauczycielskim i w analizie krytycznej bądź podręcznikowej; w tych okolicach kwitną jeszcze dziś streszczenia uczniowskie, budzące zgrozę, gdyż nagminnie zastępują właściwą lekturę. W czasach i okolicznościach mniej widać sprzyjających lekturze całych dzieł, formy krótkie będą przez jakiś czas funkcjonować w formie przetrwalnikowej. Nie należy w tym widzieć jedynie ostatniej fazy przed odejściem do historycznego bytu bądź niebytu, ale dostrzec w nich formę przeżycia fabuły, wątków, uwolnionych z pełnego elokucyjnego opracowania; jeśli starzeje się styl i przestaje oddziaływać pełna forma, ma ostatnią szansę na zainteresowanie i przetrwanie zrab fabularny czy materiałowy, gdyż to on ma korzenie w pamięci estetycznej ludzkiego gatunku, nie dzieła ukształtowane przez indywidualne autorskie umysły.
- Nie należy łatwo ulegać pokusie mimetycznego czytania motywów wyrazistych (jak w *danse macabre*) jako obrazujących realne historyczne typy zachowań (np. rodzaje tańców) – albowiem tworzywem sztuki nie są zasoby mimetycznej pamięci naturalnej, ale świat pamięci estetycznej.

Wyliczone przykładowo konsekwencje dotyczą najogólniejszych aspektów budowania utworu oraz jego istnienia w fazie przednadawczej, a dokładniej konstytuowania się w funkcji utworu pewnych zachowań twórczych, polegających na selekcyonowaniu motywów, form, rejestrów, modalności – w celu ich (ponownego, selektywnego) scalenia w danym czasie i miejscu, i w zależności od uwarunkowań kognitywnych (autor, język, środowisko) oraz od miejsca danego aktu twórczego w procesie transmisji (czas).

Tym sposobem zarysowaliśmy bardzo wstępnie przesłanki konstruktywistycznej metodologii⁶² badań artystycznych w epokach przednowoczesnych, pokazując specyfikę tej grupy dyscyplin i ich obiektów – płynnych wydarzeń historycznych, które należy w celu badania skonstruować (wypreparować), a których obserwacja i interpretacja nigdy nie wyczerpuje się w kontemplowaniu artefaktu, lecz musi dążyć do rozpoznania uwarunkowań generatywnych, a w zachowanych artefaktach dostrzegać zastosowane procedury retoryczne, uwzględniać polimorficzność medialną, transformacje gatunkowe, drogi transmisji.

⁶² „Methodologies comprise rules of medium or high degree of generality and of sufficient complexity that cover an entire discipline or even clusters of disciplines. Methodologies deal with general aspects of disciplinary procedures and focus on issues such as the general characteristics of the domain of investigation, characteristic differences from other scientific disciplines, principles for observation or explanation and the like.” (Müller 2008, s. 51).

Jeśli prócz spisanej kartki nie mamy o utworze żadnej konstrukcyjnej wiedzy, o której była mowa wyżej, przystępujemy do badania, korzystając z wybranej poetyki kognitywnej tekstu gotowego.⁶³ Ale to już jest całkiem inna robota.

Constructivism in the studies of premodern literature

New theories and research methods as applied in the study of premodern literature and other arts as well, tend to ignore their essential differences from works of the modern era, the latter being formatted according to classicist aesthetic and transmitted mostly in one (printed) version. In case of oral and manuscript delivery there is no established unified text and criticism centered on one text is not possible. That is where the constructivist approach helps students of old arts understand the alterity of their research objects – first of all their disappearance in the streams of delivery where they undergo quite different rhetorical treatment, abbreviations and reductions, interpolations and enlargements, transformations up to genre change, modality switch, etc. The awareness to the above, enriched with procedures providing the works an afterlife, such as enarrations, adaptations and translations, may help also students of modern works exceed the narrow frames of traditional text-bound criticism.

Key words: constructivism, premodern literature, rhetoric, memory, imagination

⁶³ Np. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. nauk. E. Tabakowska; przekł. A. Skucińska, Universitas: Kraków 2006 (oryg. 2002); uzupełnia ten podręcznik zbiór zastosowań teorii do analizy tekstów: J. Gavins, & G. Steen, (red.) 2003 (op.cit.); G. Brône i J. Vandaele (red.), *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*, Mouton De Gruyter: Berlin New York 2009 – tu zwłaszcza wstęp obu redaktorów: *Cognitive poetics. A critical introduction*, s. 1-32. *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*; red. E. Kuźma, J. Madejski, A. Skrendo, Kraków 2006.