

rytorycznie hipotez badawczych uzyskał Autor dzięki analizie komparatystycznej. Uczyniwszy zaś jej przedmiotem oddziaływanie i przenikanie zarówno samych utworów literackich, jak i grupy czynników społecznych, historycznych, literackich i psychologicznych udowodnił, iż procesem asymilacji gatunkowych kierują siły progresywne, wpływające *in actu* na kształt wypowiedzi literackiej. Nie będzie zatem przesadnym stwierdzenie, iż książka I. Pospíšila jest ważnym akcentem w najnowszych badaniach genologicznych, poszerzającym na gruncie slawistycznym perspektywę penetracji jednej z dyscyplin poetyki, jaką jest nauka o rodzajach i gatunkach literackich.

Izabella Malej

L'UBOMÍR PLESNÍK,
ESTETIKA INAKOSTI,

Univerzita Konštantina Filozofa, Filozofická fakulta, Nitra 1998, s. 140.

Autor, znany słowacki teoretyk literatury i estetyk zawarł w swojej pracy interesującą próbę zdefiniowania inności jako odrębnej kategorii semiotycznej. Już sam początek dzieła zatytułowany *Dla czego estetyka inności? (Prečo estetika inakosti?)* dowodzi trudności powziętego zadania, co autor pokazuje w dwojakiej odpowiedzi (prezentacja symultaniczna), czym jest estetyka inności, kierowanej odpowiednio do laika i semiotyka.

Dla tego pierwszego ma ona charakter społeczny, jest paralelna wobec podobnych twórców kultury, ma w sobie walor naukowości, bo określa ją uczone. Dla tego drugiego ważny będzie dyskurs w obrębie uznawanych reguł, z zaznaczeniem dominującego stylu naukowego, dialogicznego kontekstu. Dopiero gra różnych metod poznania, różnych semioz,

prowadzących do „wirtualnej” heurystyki, daje pełny opis, choć trzeba pamiętać, że zawsze dominuje jeden aspekt wiedzy, który, ukazany w zespole, narusza inne reguły poznawcze. Tym właśnie jest inność. Badacz, uczeń Franciszka Miki, wyraźnie podkreśla opozycję „inność” – „inaczej”, bo pierwsza zakłada wybór rudymenarnego elementu w przyjętej metodologii, druga jest rodzajem „etykietowania” metody *à priori*. Plesník w grze z czytelnikiem posuwa się do traktowania swych pomysłów twórczych w kategoriach autorsko-marketingowych. Opatrzony znakami *copyright* pełnią funkcję zastrzeżonych „innych” rozstrzygnięć estetycznych. Mamy więc „pragmatyczną estetykę tekstu II”, „estetykę środowiskowej jedności, która wzajemnie się określa” i „estetykę ekologii wyrazowej”, a także „estetykę identityczności nierozróżnialności // nicości /, wyobcowania / bliskości, pustoty // cichości / odnalezienia”. Na tej podstawie wytwór artystyczny można rozpatrywać w obrębie obcości, cudzości, brzydoty, odmienności i nicości, o czym informuje tytuł pierwszego rozdziału: *Dzielo: alienacja, obcość, nicość (Tvár: cudzota, clivota a ničota)*. Przykłady Plesníka są tutaj starannie dobrane: budowa zęba, przedstawiana przez lekarza z telewizyjnej reklamy, który mówi o szkodliwości jedzenia czekolady to przykład wizualnej semiozy z wyeksponowaną funkcją utylitarną choć zarazem semiotyczny rozbiór efektu działania tejże czekolady na zęby. W tekstowej konkretyzacji napięcie jest budowane przez dziecko, które nie rozumie i boi się uczonego (eksperckiego) języka lekarza – stomatologa, ocena świata przez to dziecko, a także, jako swoisty filtr, reakcja rodziców. To wszystko, zdaniem słowackiego uczonego, tworzy estetykę „obcości”, „inności”, która jest semiozą bezwiednej, niedefiniowalnej analizy koncepcyjnej, pozbawionej jednoznacznego substytutu językowego. Inny przykład to rytuał

picia herbaty jako akt filozoficzno-estetyczny. Rodzi on stan wyciszenia, kontemplacji, powoduje oderwanie od codziennych problemów. Plesnik udowadnia tu, że w sensie morfologicznym mamy do czynienia z kompozycją dzieła i dekompozycją obserwatora, który nie rozumiejąc spełnianych czynności, postrzega je jako oderwane, pozbawione sensownego i celowego następstwa. Można zatem stwierdzić, że wytwory znakowe kumulują się w ludzkim poznaniu w postaci naszych własnych „udomowionych” odpowiedników czy też korelatów, tworzonych, by tak rzec, na własny użytek. Kolejne odwołanie w *Estetyce inności* dotyczy raju z biblijnej *Księgi Genezis*. Służy ono wskazaniu, że nasza wiedza o dziele jest oddzieleniem tego, co jest inne i nieznane od tego, co z kolei ma walor swojskości, wyrobienie sądu o inności, w końcu dyferencjacja dwóch jakości. Inaczej mówiąc, poznanie dzieła jest poznanem jego dwoistości. Przykładów można przytoczyć wiele, choć generalnie odwołują się one do świętych ksiąg religii Wschodu – *Upaniszad*, *Bhagavad-gity*, *Księgi Tao* autorstwa Lao-tsy. Również w filozofii odnajdziemy podobny sposób myślenia (Wittgenstein, Heidegger).

W kolejnym rozdziale pracy *Lucja w niebie z diamentami* (*Lucia na obłokach z diamentami*) Plesnik rozwija teorię dwoistego pojmowania dzieła artystycznego. Stanowisko laika i stanowisko semiotyka, mimo że dotyczą tej samej formy estetycznej, nie mogą być tożsame. Mamy zatem opis i metaopis, metodę i metamedodę, fenomen i metafenomen. Argumentacja słowackiego badacza odwołuje się do muzyki i filmu, a konkretnie do przeboju zespołu *The Beatles*, czołowej formacji beatowej lat 60., pod znanym tytułem *Lucy in the sky with diamonds* (*Lucja w niebie z diamentami*). Aby zrozumieć sens tego swoistego kolażu, trzeba uwzględnić socjologiczny aspekt działalności opisywanej grupy z Liver-

poolu, różnicę w linii melodycznej pomiędzy Johnem Lennonem i Paulem McCartney'em, jak również filmowe adaptacje niektórych kompozycji. Łatwo stwierdzić, że *Beatles* byli niewątpliwym zjawiskiem kulturowym, bo potrafili uchwycić oczekiwania ówczesnych nastolatków, kompensowali ich potrzeby, a równocześnie, w przeciwieństwie do innych wykonawców tego czasu, szeroko wpisywali się w nurt muzycznych fascynacji, poczynając od radia Luksemburg, a skończywszy na szaleńczych bachanaliach. Wiemy też, że kompozycje Lennona były buntownicze, rewolucyjne, niespokojne, poddane ciągłym poszukiwaniom, McCartney natomiast preferował nastrojowe, liryczne ballady, stonowane i marzycielskie. Na tym tle *Lucja w niebie z diamentami*, pochodząca z albumu *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* (*Orkiestra Klubu Samotnych Serc Sierżanta Pieprza*), wydanego w 1967 roku i pomieszczona na filmie w 1968 *Yellow Submarine* (*Żółta łódź podwodna*), tworzy wspinały świat animowanych, kreacyjnych fantasmagorii, które łączy materiał słowny, muzyczny i ikoniczny. W konfiguracji z innymi utworami muzycznymi z tegoż filmu zaskakują one oryginalną dramaturgią, ujętą w ramy filozoficznie pojętego morza czasu, ludzkich potrzeb (głównie miłości), kreacji innych światów. Nie da się ukryć, że temu komiksowemu przedstawieniu towarzyszy komizm sytuacyjny i słowny, co natychmiast powoduje wzrost napięcia między tym, co prawdopodobne i tym, co nieprawdopodobne.

Plesnik skontaminował słowa piosenki z introdukcją, która pojawia się w filmie. John jawi się tutaj jako nadrealistyczny narrator w otoczeniu ludzkich głów. Towarzyszą temu stylizowane geometrycznie kontury gwiazd i kwiatów, białe obłoki, elementy amerykańskiej i brytyjskiej zabudowy, znaki plus i minus, znaki wykrzyknienia, wzory chemiczne (H_2O) i fizyczne ($E = mc^2$), napisy „moż-

na", „nigdy", „tak" itd. Po nałożeniu na siebie słów i wyimaginowanego obrazu Johna następuje ciąg alogicznych, abstrakcyjnych skojarzeń, ewokujących sceny przeniesione jakby z poetyki snu. Słowacki badacz nie ma wątpliwości, że prymarną inspiracją mógł być w tym przypadku narkotyk. Tłumaczą to zresztą przywołane (zacytowane) słowa Paula McCartney'a, który bez wahania przyznał, że *Łucja w niebie z diamentami* powstała w transie wywołanym LSD. Dodawał jednocześnie, że i sama piosenka w sposób zawoalowany propaguje piękno wizji powodowanych przez ten właśnie narkotyk. Taka stylizacja miała swój podtekst, gdyż w założeniu antycypować ją miała Alicja w krainie czarów. Plesnik nie rozstrzyga wszakże problemu faktycznego stworzenia piosenki po zażyciu halucynogenów, przybliża jednak klimat tamtego czasu, to jest kulturę *hippies*, w której niechęć do rzeczywistości, chęć ucieczki łączyły się z seansami narkotycznymi, co więcej – z poszukiwaniem generacyjnej tożsamości, której Beatlesi byli jednoznacznym kreatorem, pokoleniowym synonimem wielu młodych ludzi zaginionych w świecie nowoczesności i kultury konsumpcyjnej. Halucynogeny wraz z buntem prezentowały, by tak rzec, twarz młodego człowieka lat 60. To oczywiście punkt wyjścia do dalszych poszukiwań. W słowach *Łucja w niebie z diamentami* istotna jest konotatywność wyrazu rozumiana szeroko jako impresywność, mimowolność, intuicyjność, pozarozumowość, transcendentność, niewerbalność itp. Wynika z niej, że poszczególne obrazy, które niesie piosenka *Beatlesów* w filmie *Żółta łódź podwodna* należy rozpatrywać nie w kategoriach prostych desygnatów, lecz asocjacji przez nie wywołanych. Taki typ semiotycznego oglądu został zarysowany w pracach Charlesa Peirce'a *Teoria znaku* oraz *Znaki, Język, Zachowanie*. Okazuje się, że w pragmatycznej stronie semantyki

denotaty słów są na tyle różne, że nie wystarcza definicja słownikowa. Powodem jest kontekst i konsytuacja, a przede wszystkim myśl, która rodzi się pod wpływem danego wyrazu. W piosence *Beatlesów* użyta leksyka może być objaśniona wyłącznie pragmatycznie. Kolejnym elementem organizującym przebieg zespołu z Liverpoolu jest morfologia konotatywności, czyli algorytmy tworzące logikę stylów wypowiedzi. Z „denotatywnych jąder” wyrazów da się wyprowadzić językowy mechanizm organizacji wypowiedzi. Plesnik dowodzi, że w omawianej piosence te reguły ulegają rozchwianiu i mimo że tworzą pewną strukturę, to jednak nie ma ona wiele wspólnego ze spójnym komunikatem. Opiera się tylko na powtarzalności (repetycji) starannie wybranych wyrazów, tworzących przemyślaną piramidę znaczeń, u podstawy której leży czasownik *to climb* (*wspinać się, wznosić się*). Niewątpliwie ważną językową rolę odgrywa również konotatywność wersu, bo wybrane spośród wielu innych słowa naprowadzają odbiorcę (słuchacza) na właściwy trop i każą mu reagować w z góry założony przez autora tekstu, sposób. Rozbicie struktury tekstu na poziomie leksykalnym widać najdokładniej w jego konotatywności. Zwrot „rocking horse” oznacza nie tylko kołyszącego się konia, lecz przede wszystkim narkotyczny trans, bo koń oznacza w gwarze heroine, natomiast „you drift past the flowers” – jesteś unoszony, wznoszony (na przykład przez wiatr, gwałtownie, zataczasz się) obok kwiatów, co z kolei pozwala na co najmniej dwójaką interpretację. Dochodzą do tego wyrazy skojarzone z ruchem, barwą, emocją – „kaleidoscope eyes” (kalejdoskopowe oczy), „cellophane flowers of yellow and green” (żółte i zielone celofanowe kwiaty), „tangerine trees and marmalade skies” (mandarynkowe drzewa i marmoladowe nieba). Plesnik ma świadomość, że tylko całościowe, by tak rzec, holistyczne,

postrzeganie dzieła sztuki w *continuum* czaso-przestrzennym i w sumie dopełniających się wartości pozwala na dotarcie do jego rdzenia. W przypadku *Lucji w niebie z diamentami* trzeba też dostrzec konotatywność obrazu, warunkującego recepcję dzięki słownym uwagom, narzucającym widzom typ poznania i ekspresji. Przykładowo „nigdy” determinuje niemożność, pesymizm, niepowrotność, a „ $E=mc^2$ ” – racjonalność, rozumowe postrzeganie świata, logiczne reguły gnoseologiczne. Ostatnim elementem tej swoistej semiotycznej układanki jest muzyka, która ma prostą linię melodyczną i rytmiczny refren. Elektryczna gitara i klawesyn tworzą razem filtr, który przydaje nowych brzmień, a nawet buduje nastrój tajemniczości, co pozostaje w zgodzie z założeniem Beatlesów, aby muzyka pop była w stanie „wyrazić niewyrażalne”. Staje się to możliwe, gdy rozpatrzmy eksperyment z *Lucy in the sky in diamonds* jako konotatywność całości. Dopiero wtedy okaże się, jak chce słowacki badacz, że mamy do czynienia z niewysłowionością. Ten znamienny przykład ma swoje daleko idące konsekwencje. Kontekst może być idealizującym wyróżnikiem. Inspiracją staje się narkotyk, który otwiera wrota nowego poznania (sugestie George Harrisona i Boba Dylana), odmienne stany świadomości, takie jak joga, trans, ekstaza religijna. Semiotyka tak ujmowanych stanów jest z konieczności zamknięta, co pozwala osiągnąć niemożliwe do słownego przetworzenia stany wewnętrzne. Stąd mowa o „wyższych światach”, „o opuszczeniu własnego ciała”, „doznaniu oceanicznej ekstazy”, „o poznaniu tego, czego znajomość umożliwia poznanie wszystkiego”, „tą twam asi” („to ty jesteś”). Idealizm ma przemożny wpływ kulturowy, tak na poziomie etnologicznym, jak i w kulturach przedindustrialnych. Z kolei w kulturach industrialnych, a nade wszystko w kulturze młodzieżowej odnosi się on do

odmiennej organizacji świata. Narkotyczna konwencja tworzy inny typ semiozy, który pozwala ujmować rzeczywistość jako część i jako całość. W konsekwencji źródłem odniesienia, kontekstem staje się odmienny stan świadomości, narkotyczna euforia, co zarazem doszczętnie ruguje doznania zmysłowe, pamięć, myślenie. Rzuca to w dużym stopniu na sferę moralną, która w idealistycznym rozumieniu nastawiona jest na użycie, na egoistycznie doznawaną przyjemność, na środowiskową akceptację. Idealnym, modelowym przykładem staje się człowiek, który żyje w hedonistycznym poczuciu szczęścia, wyznaczonym celami wyższymi, przy pełnej aprobacie otoczenia i wyznaczeniu sobie jakiejś częściowej, jednostkowej miary racjonalności, co z kolei prowadzi do podejmowania planów ulepszenia świata (etniczna lub rasowa czystka, terror, despotyzm). Zażywanie narkotyków w swej kulturowej otoczce zaczyna być ceremoniałem, rodzajem obrządku czy nabożeństwa. Nic w tym dziwnego, jeśli zważymy, że kultura młodzieżowa wyraźnie steruje w stronę religii Orientu – buddyzmu, hinduizmu, taoizmu, zen. Zasada „ekologicznej idealizacji” (termin Plesníka) jest harmonijne połączenie doświadczeń Zachodu (halucynogeny) z doświadczeniami Wschodu (techniki oddechowe, mantry, pozycje gimnastyczne jogi). Jednostka zbliża się wtedy bardziej ku własnej niezależności, inności, bądź, jeśli chce, po odrzuceniu czynników idealizacyjnych, może przybliżyć się do społeczeństwa. Słowacki badacz słusznie podkreśla wagę takich sformułowań i ustaleń, jak „ekologiczna idealizacja jako problem metodologiczny”, „teoretyzowanie jako problem środowiskowy” czy „ekologiczne pojmowanie wiedzy”. Są to więc problemy słownego (wyrazowego) oddania jednostkowego przeżycia, relacja znakowa jednostka – środowisko, konieczność tematykacji tekstów, a także, co istotne, określenie wzajemnego odniesie-

nia między mądrością zastaną oraz nową, „ekologiczną mądrością”. Istota zagadnienia sprowadza się do pytania, czy można ten drugi rodzaj mądrości sprowadzić do kodów pozwalających zrozumieć świat. Okazuje się, że referencjonalność jest tutaj poważną granicą, która raczej utrudnia niż ułatwia poznanie. Derywacyjność „ekologicznej mądrości”, nadającej światu wymiar puzzli, które w każdej chwili można ułożyć i zburzyć, by znowu dopasować według nowej koncepcji, nie sprzyja, by tak rzec, kompatybilności z innymi systemami epistemologicznymi. Wartość „ekologicznej mądrości” i „ekologicznego pojmowania wiedzy” polega na tym, jak chce Plesník, że są one immanentne, co pozwala na wyjście poza banalne sensory, najprostsze znakowe denotaty oraz przydanie takich wartości, które generują nasz umysł w swobodzie jednostkowej ekspresji. Ostatni rozdział dzieła, *Magiczny obrazek (Magický obrázek)*, wychodzi od postaci stworzonych na użytek filmów Walta Disney’a. Metody ich tworzenia wprowadzają nas w świat nowych jakości, są wyzwaniem dla odbiorcy. Walka „zdrowego rozsądku” z „intuicją” pozwala na wyjście poza realistyczny świat trywialnych metafor, poza logiczność, koherentność, konkret. Magiczny obrazek zaczyna żyć niezależnym życiem, które próbujemy zawrzeć w kategoriach filozoficznych. Nasze rozważania idą na ogół w stronę aksjologicznego uzasadnienia. *Magiczny obrazek* Disney’a zwraca uwagę tak na cielesność, jak i wiarę, rozumianą tutaj jako przekonanie, że jest na nim to, co nam się wydaje, że być powinno. Cielesność z kolei należy tu rozumieć jako odwołanie się do znanych kulturowych wzorców, semantycznych dookreśleń czy też określonej heurezy. Plesník pokazuje, że nie mniej ważne są semiozy niewerbalne i pustka, wyznaczająca czas oczekiwania na zrozumienie. Zdaniem słowackiego badacza musimy otworzyć się na inność, bo tylko ten ciąg

nowych jakości powoduje odnalezienie nowego świata i porzucenie starego. Koncepcja Plesníka wyrasta z doświadczeń poetyki i estetyki pragmatycznej sformułowanych w pracy *Pragmatyczna estetyka tekstu* (1995). W *Estetyce inności* metoda „ekologicznego” badania dzieł sztuki polega na uznaniu „projekcji środowiskowej”, którą traktuje się z całym szacunkiem i stosuje w procesie poznania „otaczającej inności”. Staje się ona szczególnie przydatna w ocenie i interpretacji takich zjawisk, jak: pozarozumowe funkcje ludzkiego poznania, prywatność i sens eksperymentów prowadzących do uzyskania odmiennych stanów świadomości, holistyczny totalizm krytyki osobowości wraz ze sposobem stylu życia, wiara, cielesność, nienaukowe metody poszukiwania mądrości, kultury nieeuropejskie, brak estetyzmu i banalny estetyzm, doświadczenia estetyczne wywodzące się z krytyki estetyki akademickiej, semiozy niewerbalne, cisza, pustota, bezsensowność, nicność itp. Dzieło Plesníka, wyrastające z najlepszych doświadczeń postmodernizmu, zostało wysoko ocenione w słowackich kręgach naukowych (prof. František Miko, Peter Zajac) i można stwierdzić bez wątpienia, że w pełni na to zasługuje.

Krzysztof Biliński

GENOLOGIA I KONTEKSTY,

red. Cz. P. Dutka, M. Mikołajczak,
Zielona Góra 2000.

Obszerna książka *Genologia i konteksty* to pokłosie konferencji genologicznej zorganizowanej w maju 1996 roku przez Wyższą Szkołę Pedagogiczną im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze. Czytelnik otrzymuje tom zawierający