

# Bogusław Sławomir Kunda

---

## Wprowadzenie do słowackiego strukturalizmu

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 170-173

---

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

wiedzy o kulturze ludowej i zarazem jej wytwór), a także (nr 2) *Piosenki i wiersze młodocianych przestępców* — przygotowany przez Adama Wołczeka przykład współczesnego więziennego „folkloru środowiskowego” — oraz Adolfa Dygacza *Z badań nad folklorem muzycznym górników naftowych*.

Oczywiście, nie rezygnuje „Literatura Ludowa” i z tradycyjnych obszarów folklorystyki. Reprezentują je wspomniane już przekłady prac badaczy radzieckich oraz otwierający pierwszy numer artykuł Juliana Krzyżanowskiego *Nasza nowoczesna nauka o literaturze ludowej*. Przynosi on obszerny przegląd stanu współczesnej folklorystyki polskiej, wysuwając zarazem postulaty badawcze na przyszłość.

Oba omawiane numery „Literatury Ludowej” zawierają również obszerny dział recenzji. W dziale tym Tadeusz Zielichowski, Andrzej Litwornia, Lothar Herbst, Jerzy Jastrzębski, Andrzej K. Waśkiewicz i Czesław Hernas omawiają książki folklorystyczne, które ukazały się w ostatnich latach w Polsce i za granicą, Hanna Walińska zaś prowadzi obszerny przegląd wypowiedzi na tematy folkloru, kultury masowej, a nawet po prostu literatury o tematyce wiejskiej, jakie ukazały się w pierwszym półroczu 1971 r. na łamach prasy literackiej.

W sumie wypada stwierdzić, iż „Literatura Ludowa” wystartowała po przerwie ciekawie i ambitnie, wypełniając nie zajęty dotąd na mapie naszego czasopiśmiennictwa obszar oraz plasując się od razu w czołówce naszych periodyków naukowo-literackich.

Janusz Maciejewski

## Wprowadzenie do słowackiego strukturalizmu

W pracach o strukturalizmie czechosłowackim jego słowacki człon ujmowany był dotąd jako element tła w działalności praskiej szkoły strukturalnej, albo jako jej regionalne odgałęzienie. Anton Popovič w książce *Štrukturalizmus v slovenskej vede 1931—1949*<sup>1</sup> przeciwstawia się takim ujęciom. Jego zdaniem strukturalizm słowacki dopracował się własnej, oryginalnej koncepcji teoretycznej. Związany jest on „z tutejszym rozwojem, z dążeniami do radykalnego przebudowania kultury słowackiej. (...) W odróżnieniu od Czech, gdzie rozwijał się w głąb, w Słowacji rozwijał się raczej wszerek, co było związane z faktem, że trzeba było kłaść podwaliny pod większość dyscyplin naukowych” (s. 11).

Różnorodne przyczyny sprawiły, że kultura słowacka na progu lat

<sup>1</sup> A. Popovič: *Štrukturalizmus v slovenskej vede 1931—1949*. Martin 1970 Matiča Slovenská, ss. 174.

międzywojennych była kulturą zacofaną. W związku z poczuciem zagrożenia narodowego panowała koncepcja twórczości literackiej jako służby społecznej. W nauce o literaturze dominowały koncepcje romantyczne i pozytywistyczne. Strukturalizm był więc orężem w walce o autonomię tak dzieła literackiego, jak i nauki o literaturze. Jego spojusznikami byli krytycy literaccy, nawiązujący do pomysłów czeskiego krytyka F. X. Šaldy (oraz — czego brakuje u Popoviča — pisarze i krytycy skupieni wokół czasopisma „DAV”, starający się urzeczywistnić założenia realizmu socjalistycznego). Praca Popoviča stanowi próbę syntetycznego ujęcia źródeł, historii oraz głównych idei słowackiego strukturalizmu. Cennym dopełnieniem książki jest wybór tekstów 19 autorów oraz licząca 359 pozycji wybrana bibliografia prac strukturalistów słowackich. Oba wybory jak i konstrukcja książki nasuwają wniosek, że Popovič nie używa konsekwentnie pojęcia „strukturalizm” na oznaczenie pewnej określonej metodologii; niekiedy pojęcie to zostaje poszerzone. Dzieje się tak wtedy, gdy autor włącza w ramy strukturalizmu ludzi, którzy w działalności swej podejmowali tylko niektóre jego idee — i to nie jako przedmiot teoretycznych dociekań, lecz jako narzędzie analiz (np. występujący w wyborze tekstów dramaturg Peter Karvaš).

Inspiracje teoretyczne czerpał strukturalizm słowacki z trzech źródeł: 1) z rosyjskiej metody analizy formalnej; z jej ideami zetknięto się tutaj zarówno poprzez przekłady, jak i dzięki działalności w Słowacji P. G. Bogatyriewa (1928—1941);

2) z prac praskiej Szkoły Strukturalnej, zwłaszcza J. Mukašovskýego, który w latach 1931—1937 był docentem na Uniwersytecie w Bratysławie;

3) z badań (głównie w dziedzinie ogólnej metodologii nauk) słowackiego filozofa Igora Hrušovskiego, który popularyzował idee neopoztywistów z Koła Wiedeńskiego.

Ale wpływy powyższe nie były przejmowane mechanicznie. Idee z zewnątrz konfrontowano, przymierzano do warunków i potrzeb miejscowych, i dopiero wtedy zdobywano się na teoretyczne uogólnienia. Pouczający w tym względzie jest spór, jaki przedstawiciele nowej metody wiedli na początku lat trzydziestych z purystami językowymi, czy konfrontacja idei formalizmu i praskiego strukturalizmu, jaka miała miejsce około 1936 r. Nie bez skutków pozostał również i fakt, że zwolennicy nowej metody atakowani byli przez konserwatyistów nie tyle z pozycji naukowych, ile ideologicznych, jako popularyzatorzy „żydo-komuny”. W okresie tzw. Slovenskeho Štatu ataki te przybrały formę zakazów administracyjnych.

Lata 1945—1950 przyniosły drugą falę strukturalizmu, przerwana na skutek podejrzania o „zanieczyszczenie kultury socjalistycznej przez burżuazyjny idealizm”. Dziś strukturalizm słowacki jako pewna forma ruchu naukowego należy do historii. Ale szereg jego myśli

nie stracił na aktualności. Praca Popowiča pokazuje żywe do dziś idee oraz sposób ich krążenia w słowackiej teorii literatury. Pozytywistyczny model badania literatury wywodził dzieło z krążących społecznie idei. Strukturalizm zaś zwrócił uwagę na sprawę istnienia dzieła, na tekst, wyrażając to w pojęciu „specyfika kształtu artystycznego”. Następnie skonstruowano dwa pojęcia, za pomocą których określano wewnętrzne i zewnętrzne uwikłania dzieła: pojęcia struktury i rozwoju. W modelu pozytywistycznym dzieło podlegało jedynie opisaniu (i to tylko niektóre jego elementy), w strukturalistycznym wyodrębniło się dwa sposoby jego oglądu: teoretyczny i deskryptywny. Podstawowa różnica między nimi wyraża się w proporcjach, w jakich przy badaniu konkretnego dzieła bierze udział empiria i teoria. Pozytywizm budował na empirii i dlatego nie docierał do powiązań wewnętrznych dzieła. Strukturalizm docierał tam, gdzie przestawała działać empiria. Ale z obawy przed posądzeniem o „subiektywizm”, strukturalizm nie doceniał empirycznego składnika procesu poznawczego.

Polemizując z tymi ograniczeniami, sformułował Hrušovský założenia tzw. scjentyzmu dialektycznego, opierając się na dialektyce doświadczenia i teorii. Poznanie nasze — twierdzi on — jest dwustopniowe, budowane w kierunku od empirii ku teorii. Pojęcie, podstawowy element analizy teoretycznej, zbudowane jest w oparciu o doświadczenia zmysłowe. Wintegrowana w ten sposób do procesu poznawczego empiria pozwalała docenić zaniebdywany dotychczas składnik poznania. Podniesiona tu dialektyka teorii i doświadczenia antycypowała rolę odbiorcy jako kategorii semantycznej w strukturze dzieła.

Poznanie oparte na dialektyce doświadczenia i teorii odsłania — wedle Hrušovskiego — w sposób adekwatny wewnętrzną strukturę obiektywnej rzeczywistości, podczas gdy poznanie zmysłowe zatrzymuje się jedynie na jej powierzchni. Naukowe poznanie literatury ma się więc rozpoczynać od opisu zjawisk „struktury powierzchniowej” i zmierzać do poznania procesów zachodzących w „strukturze głębokiej”. „Im teoria naukowa — pisze Hrušovský — bardziej jest rozwinięta w dziedzinie dialektyki poznania i praktyki, tym bardziej oddalona jest ona od zjawiskowej powierzchni przedmiotów świata realnego”.

Z tym jakby „przestrzennym” rozmiarem struktury wiąże się zagadnienie dialektyki części i całości w jej obrębie. „Gdy mówimy o stosunku części i całości, to przez część rozumiemy taki komponent, który posiada pewną określoną funkcję w obrębie całości; funkcja ta współokreśla specyfikę komponentów w całości”. Elementy dzieła na poziomie struktury są więc równouprawnione. W ten sposób przewycięża Hrušovský tradycyjny podział na formę i treść, według którego treść jest ważniejsza, a forma jest jedynie jej skutkiem czy ozdobą. W strukturze wszystkie elementy są jednakowo ważne, a różni je między sobą jedynie sposób ich użycia.

Te sposoby użycia nazywamy funkcją elementu w strukturze. Rozwijana obecnie w Słowacji teoria interpretacji dzieła sztuki efektywnie nawiązuje do tego ujęcia.

„Przy pomocy pojęcia struktury — pisze Hrušovský — wyrażamy jedność prawidłowych stosunków, funkcji, przyczynowych i dialektycznych związków przedmiotu, jedność jego wewnętrznego zróżnicowania. Pojęcie struktury jest więc wyrazem jedności niezbędnych, a więc podstawowych stosunków i prawidłowości przedmiotu, a nie mechanicznego zbioru prawidłowości. Specyficzny charakter przedmiotu, jego struktury, nie jest wynikiem jego poszczególnych cech, branych w odizolowaniu, ale rezultatem ich funkcjonalnej jedności. Całość nie jest sumą części, lecz posiada specyficzne własności integrujące”. W dziele literackim tę jedność struktury reprezentuje styl, który wyraża funkcjonalność wszystkich różnorodnych elementów wchodzących w skład dzieła. Wątek stylu jako integrującego spoiwa dzieła sztuki podjął F. Miko (por. jego *Estetika vyrazu*, Bratislava 1969).

Literatura jako struktura nie jest tworem statycznym, rozwija się, podlega zmianom. Rozwój pojmowany jest tutaj jako immanentny proces, którego podstawowym elementem jest aktualizacja (innowacja). Ten moment jest także głównym źródłem przeżycia estetycznego u odbiorcy. Im dzieło jest „wewnętrznie” bardziej nowe, im więcej nowych informacji estetycznych przynosi, tym bardziej wzrasta jego wartość estetyczna. To obiegowe dla strukturalistów pojęcie rozwoju wzbogaca Hrušovský o nowy aspekt: o związek wewnętrznych prawidłowości rozwojowych literatury z kontekstem. Immanentny rozwój literatury nie jest dla niego „mechanicznym ruchem determinowanym jakościowo”. Traktuje ją jako serię istniejących możliwości rozwojowych, z których, w określonych okolicznościach, wyartykułowana zostanie przez te okoliczności jakaś jedna wartość.

Idea ta okazuje się płodna zwłaszcza w historii literatury. Hrušovský polemizuje tu z dwoma ujęciami skrajnymi: z wywodzeniem historycznego rozwoju z zewnętrznej interwencji (pozytywizm) albo z mechanicznego samoruchu (klasyczny strukturalizm). Okazuje się, że rozwój przebiega między tymi dwiema skrajnościami.

Dialektyczne pojmowanie istoty przedmiotu, jak to podkreślał Hrušovský, nie może obyć się bez uprzedniego, prawidłowego zaliczenia badanej rzeczy do właściwej superstruktury czy superstruktur. W zakresie badań literackich związek dzieła z kontekstem oznacza podjęcie problematyki tzw. zewnętrznych kontekstów dzieła literackiego (społecznego, filozoficznego, psychologicznego, religijnego itp.). Problematykę tę zaczyna dzisiaj badać dokładniej teoria komunikacji literackiej. W Słowacji problemem tym zajmuje się pod kierunkiem F. Miko grupa skupiona w gabinecie komunikacji literackiej przy Fakultecie Pedagogicznym w Nitrze (S. Šmatlak, A. Popovič, J. Kopál, P. Plutko, T. Zsilka, Š. Knotek).

Bogusław Stawomir Kunda