

Grażyna Borkowska

Tertium non datur?

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 151-158

1979

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Język ten jest językiem natury; jest najpierwszym, najwyraźniejszym, najprawdziwszym; i jak niżej obaczymy, służył za wzór do utworzenia wszelkich języków” (*Logika czyli pierwsze zasady sztuki myślenia*, przekład J. Znoski).

Co zaś charakteryzować miało ów wzór? — Pytanie to jest uszczegółowieniem głównego, jak się zdaje, pytania epoki, jeśli chodzi o język rozważany antropologicznie. Jest to pytanie o przekład czy też transpozycję (hipotetycznych) struktur ludzkiego myślenia, operacji ludzkiego umysłu, na różne struktury jej wyrazu (różne typy wytworów myślenia, różne typy komunikowania myśli).

Główna i powtarzająca się teza filozofów języka w XVIII wieku wyraża się w przeświadczeniu, że myśl cechuje jednoczesna całościowość, jednoczesna wielość znaczeniowa, że struktura myślenia jest symultaniczna — podczas gdy mowę słowną cechuje porządek następczy wyodrębnianych i oddzielanych części znaczeniowych. Że więc w mowie słownej następuje przekształcenie tego, co w myśli jest jednoczesne, całościowe i wielorakie — na ciąg następczy, sekwencję złożoną z części, na linearny szereg wyodrębnionych (dyskretnych, jak dzisiaj się mówi) jednostek (zob. w tej kwestii w książce Zofii Florczak zwłaszcza: s. 22, 40—43, 109, 114—116). Co więcej, jeśli chodzi o ów porządek jednoczesny umysłu ludzkiego (*ordo simultaneus*), to, jak powie Condillac w *Logice*: „W tym też właśnie porządku przedmioty bytność swą w naturze mają”. I ten też właśnie porządek właściwy jest mowie ciała: wyraża ona i przekazuje jednoczesną wielość znaczeniową, jest znaczeniowo symultanicznie całościowa. Dlatego bliższa jest o jedno ogniwo umysłowi ludzkiemu niż mowa słowna. Dlatego spodziewać się można, że ją właśnie zgłębiając, przybliżyć się można do wielkiej zagadki umysłu ludzkiego. A raczej, że porównując te dwa kolejne ogniwa, próbować można nieco głębiej zajrzeć do umysłu. A tym samym — z kolei i zwrotnie — lepiej zrozumieć to, co umysł wielorako wytwarza¹.

Współczesna nam antropologia, jak palików na grzędawisku poznania, uchwyciła się jednostek dyskretnych. Wydaje się, że nie będzie musiała utonąć, jeśli odważy się rozluźnić ten uchwyt.

Danuta Danek

Tertium non datur?

W jakkolwiek rozumianych badaniach nad kulturą współczesną nie do wykluczenia są dwa pojęcia: awangardy i kultury masowej. Są to pojęcia określające problematykę podjętą

¹ Szczególną doniosłość w tym zakresie ma odkrycie tzw. procesów pierwotnych i procesów wtórnych, dokonane w klinicznej psychoanalizie.

i rozwijaną przez Kamilę Rudzińską w książce *Między awangardą a kulturą masową*¹. Zasada doszukiwania się podobieństw w przeciwieństwach rządzi najlepszymi spośród jej artykułów. Zaprezentowana jawnie w artykule tytułowym i rozprawie *Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia?* stanowi także oś konstrukcyjną świetnego szkicu S. I. Witkiewicza: *historia i groteska*. Pozostałe rozprawy zawarte w tomie na skutek dezaktualizacji lub niejakiej wtórności wydają się mniej interesujące.

Wyróżnione szkice łączy — obok metody przedstawienia — także zakres problematyki. Sprowadza się ona do kwestii wzajemnych związków awangardy i kultury masowej (przypadek Witkacego egzemplifikuje współistnienie obu zjawisk w obrębie twórczości jednego autora). Czyniąc awangardę i kulturę masową tematem dalszych rozważań, respektujemy jedynie preferencje autorki, która dała im pierwszeństwo w swoich rozważaniach.

Na podstawie danych historycznoliterackich zbudowała Rudzińska różne modele funkcjonowania awangardy, poddając je następnie ustrukturuowaniu. Metoda ta przypomina postępowanie badawcze Lévi-Straussa, przyjmującego, że: „Pojęcie struktury społecznej odnosi się nie do rzeczywistości empirycznej, lecz do zbudowanych na jej podstawie modeli”². Dodać należy, że dwa modele awangardy wymagają rekonstrukcji raczej niż zreferowania; płynne granice między nimi powstrzymywały autorkę przed przyznaniem któremukolwiek z nich zupełnie odrębnego statusu.

Pierwszy model funkcjonowania awangardy w rzeczywistości kulturowej XX w. cechuje nieczyste, ale zasadne rozgraniczenie między kulturą masową a falą działalności awangardowej:

„Głównie jednak buntowano się przeciw kanonom tak zwanego «dobrego smaku», a raczej nawet przeciwko *upowszechnionym* regułom dobrego smaku. To duża różnica, bo przenosi bunt awangardy z «wiecznej» kondycji przeciwstawiania się kanonom dawnej sztuki przez sztukę nową na płaszczyznę historycznie umiejscowionego sporu awangardy artystycznej z kulturą masową w początkach stulecia” (s. 208).

Z całą pewnością rodząca się awangarda przeciwstawiała się istniejącej kulturze (masowej w pewnym sensie), utworzonej według reguł „dobrego smaku”. Ale czy tę właśnie kulturę ma na myśli Rudzińska, pisząc o kontekście polemicznym awangardy w początkach naszego stulecia? Czy raczej myśli o powstającej kulturze ma-

¹ K. Rudzińska: *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*. Warszawa 1978 PIW.

² C. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Tłum. K. Pomian. Warszawa 1970 PIW, s. 367.

sowej w nowoczesnym rozumieniu? I to rozwiązanie wydaje się prawdopodobne: w momencie narodzin awangarda i kultura masowa znajdowały się w odrębnych niejako przestrzeniach kultury, a przez to samo już w potencjalnej opozycji. Być może więc obie hipotezy są słuszne. Przyjęłoby się wówczas, że polemiczny kontekst dla awangardy stanowiły równocześnie kultura zastana, powszechna (i w tym sensie masowa), oraz nowoczesna kultura masowa XX w., o ile wolno o niej mówić już w odniesieniu do początków stulecia. Można więc przypuścić, że nieprecyzyjne użycie terminu w przytoczonym fragmencie było przez autorkę zamierzone. Skoro tak, to „asekuracyjne” postępowanie Rudzińskiej wypływałoby z nie rozwiązanych trudności terminologicznych, jakie pojawiają się przy omawianiu narodzin kultury współczesnej.

Wiele przejawów i niedomówień w omawianej książce powstało z powodu nie wyważonego stosunku autorki do „tekstów źródłowych”, tj. różnych wypowiedzi literackich sformułowanych w obrębie prądów artystycznych XX w. Czasami, jak w wypadku futurystycznych manifestów, poddawała się ona urokowi literackich oświadczeń. Chwilami zapominała o swoistości ich poetyki. Wypowiedzi te, świadomie obliczone na aplauz lub odrzucenie (obie postawy równie pożądane), w pozorny tylko sposób dynamizowały głębsze procesy polskiej kultury początków XX w. Nie manifestowały też w istocie rzeczywistego zróżnicowania tych procesów. Wbrew mylącym wystąpieniom Jasińskiego czy Czyżewskiego i polski futurizm, i ekspresjonizm były orientacjami wewnątrznie ambiwalentnymi. Tym samym stosunku obu prądów nie można traktować jako prostej opozycji. Dla zrównoważenia sądu Rudzińskiej zacytujemy fragment starej książki Zenona Kosidowskiego, opatrzonej znamienym tytułem *Fakty i złudy*. Futuryzm jego zdaniem „uwielbiał cechy i atrybuty nowoczesnej cywilizacji, głosił chwałę maszyn, samolotu, okrętu oraz gorączkowe tętno wielkich metropolij. Ale w tej pozornie ekstatycznej afirmacji życia ukrywa się pełne goryczy rozczarowanie do kulturalnych i cywilizacyjnych wartości okresu przedwojennego oraz tęsknota za jakąś nową Atlantydą, w której człowiek staje się półbogiem, panującym dzięki technicznym środkom nad siłami przyrody i żywiołami duszy. (...) Mniemanie, jakoby futurizm był dytyrambem na cześć współczesnego życia jest błędne, świadczy o tym choćby fakt, że urbanizm zrodził się właśnie we Włoszech, gdzie miasta w stosunku do amerykańskich metropolij są idyllicznymi osadami, tonącymi w słońcu, zdobnemi w kwiaty i ukołysanemi wspomnieniami chlubnej przeszłości”³.

³ Z. Kosidowski: *Fakty i złudy*. Poznań 1931, s. 133—134.

Innym znów razem stosunek Rudzińskiej do wypowiedzi twórców XX-wiecznej kultury cechowała daleko idąca podejrzliwość, nie zawsze przy tym właściwie ukierunkowana. Opacznie chyba skomentowała oświadczenie Ribemonta-Dessaignea: „Koniecznością było uświadomienie im (publiczności, społeczeństwu — K. R.), że byliśmy przeciw kulturze, że buntowaliśmy się nie tylko przeciw porządkowi burżuazyjnemu, ale przeciw wszelkiemu porządkowi, wszelkiej hierarchii, wszelkim świętościom i bałwochwalstwu” (s. 208). Francuski dadaista, utożsamiając dotychczasową sztukę z wszelką sztuką, popełnił częsty błąd Wielkiej Awangardy. Jego wyznaczenie jest przejawem buntu nie wobec obiektu czy obiektów sztuki, ale jej struktury, rozumianej jako pewien porządek. I chociaż zdrowy rozsądek podpowiada, że możemy buntować się tylko przeciwko temu, co już było — dadaistyczna formuła negacji sztuki przybiera postać totalną, anektuje przeszłość i przyszłość. Nawet bowiem bunt Wielkiej Awangardy musiał być różny od tego, co znała historia literatury czy historia sztuki. Rudzińska wyczuła manierę tej wypowiedzi, ale jej zastrzeżenia posunęły się za daleko. Zakwestionowała odwieczność walki nowego przeciwko starymu, natomiast agresywną postawę różnych „istów” przeniosła na „płaszczyznę historycznie umiejscowionego sporu awangardy artystycznej z kulturą masową w początkach stulecia”. Uhistorycznienie sporu, w jaki była uwikłana awangarda, jest o tyle trafne, że każde zjawisko społeczne próbie takiej należy poddawać. Jednocześnie ujęcie historyczne zacierało specyfikę buntu Nowej Sztuki, skoro ta usiłowała wyłamać się spod ciężaru historii i powtarzalności. Ahistoryzm był gwarancją jej nowatorstwa.

Podstawą scharakteryzowanego modelu funkcjonowania awangardy jest, przypomnijmy, nieostre, ale zasadne rozgraniczenie awangardy i kultury masowej. Polisemiczne użycie ostatniego terminu sprawia, że model nasz jest w rzeczywistości trójelementowy: kontrastowym tłem awangardy okazuje się — obok kultury masowej, kultura zastana, tradycyjna. W swych pracach przedstawia autorka również inny model funkcjonowania awangardy, który za nią będziemy nazywać likwidatorskim. Postawa likwidatorska awangardy, opisywana przez Rudzińską jako „postulowanie maksymalnego powiązania działalności artystycznej z fenomenami wobec niej zewnętrznymi” (s. 189—190), przejawiała się najwyraźniej w stosunku awangardy do kultury masowej.

„Twórcy awangardowi w nieustannym dążeniu do odnowienia kodów artystycznych zwracają się do popularnych «niskich» sfer kultury, jej trywialnych produktów, jej technicznych i innych mitów — nie tylko w poszukiwaniu nowych źródeł delectacji estetycznej, obalających dotychczasowe granice sztuk i w ogóle sztuki, ale także upatrują w tej kulturze niewyczerpane zasoby inspiracji i materiałów dla tradycyjnych dyscyplin artystycznych” (s. 195).

W obrębie tego modelu zanika opozycja awangardy i kultury zastanej, następuje niepokojące zbliżenie kultury masowej i awangardy artystycznej. Dla awangardy kultura masowa była atrakcyjna jako pole penetracji; dawała szansę pozyskania masowego odbiorcy, szansę szybkiego rozpowszechniania się nowatorskich pomysłów. Awangardę pociągała ponadto chłonność niekanonicznej kultury masowej, przyjmującej wszystko, co mogło cieszyć się powodzeniem.

Nie znajdziemy w pracy Rudzińskiej zadowolającej odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób współistniały dwa modele funkcjonowania awangardy w rzeczywistości artystycznej XX w. Mówiąc dokładnie: żadna cecha modelu pierwszego nie zapowiada późniejszego przejścia do modelu drugiego. Ten merytoryczny zarzut traci swą ostrość wobec faktu, że książka Rudzińskiej powstała jako zbiór rozpraw pisanych na przestrzeni kilku lat. Nie będąc planowaną całością, nie stanowi i nie może stanowić syntezy podjętych w niej problemów. Ponadto zaś książka Kamili Rudzińskiej cechuje logiczną ciągłość: nawet pozornie odległe (tematycznie) prace współwyjaśniają się, nawiązując z sobą dialog bądź zachęcając czytelnika do szukania własnych rozwiązań.

Uwagi zainspirowane lekturą szkicu *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX wieku* stanowią częściową odpowiedź na pytanie o związek obu modeli funkcjonowania awangardy. Autorka wymienia podstawowe jej zdaniem funkcje sztuki w komunikacji artystycznej naszego stulecia: estetyczną, ludyczną, poznawczą i polityczną. Warto, myślę, dodać do nich funkcję dydaktyczną. Nieśłusznie bowiem uważa się, jakoby jej działanie kończyło się na literaturze pozytywistycznej czy, szerzej mówiąc, XIX-wiecznej. Posłuchajmy głosu buntowników, a także mistrzów i nauczycieli.

„ — my, futuryści polscy, przystępujemy z dniem dzisiejszym do wielkiej radykalnej przebudowy i reorganizacji życia polskiego i wzywamy wszystkich obywateli wolnej Rzeczypospolitej Polskiej do zorganizowanego współdziałania i pomocy. (...) Zwracamy się do tzw. ludzi nowych. (...) My, futuryści, idziemy społeczeństwu w tej akcji z pomocą. Poszczególnymi odezwaniami będziemy dawać konkretne wskazówki (...)”⁴.

„Posłuszny instynktowi życia i przetwarzający instynkt na ideę, człowiek dzisiejszy wstępuje na drogę pojednania i zbratania z tym nowym wydaniem świata, które dawno tworzyć rozpoczął, a z którym dotąd żyć się nie umiał. (...) Zwrotem ku temu pragnie być Zwrotnica. Pragnie być macicą nowej duszy. Pragnie wszyć w naszego człowieka nerw terażniejszości”⁵.

Jak widzimy, również twórcy awangardowi stosowali w latach dwudziestych swoisty dydaktyzm, zmierzający do wychowania przez

⁴ B. Jasiołski: *Do narodu polskiego manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*. Cyt. za A. Lam: *Polska awangarda poetycka*. T. 2. Kraków 1969, s. 208, 213—214.

⁵ T. Peiper: *Punkt wyjścia*. Cyt. za Lam: *op. cit.*, s. 292—293.

sztukę. Nie był to, rzecz jasna, dydaktyzm dyskursywny XIX w. Nie redukował literackiej wypowiedzi do moralizatorskiego dyskursu; to sama struktura komunikatu artystycznego stanowiła narzędzie perswazji. Przyjmowanie wobec mas postawy wychowawczej zdradza pozaestetyczne nastawienie Wielkiej Awangardy. Trojska awangardystów o odbiorcę przekracza zwyczajne zainteresowanie twórcy adresatem komunikatu artystycznego.

Awangarda z początków stulecia miała ambicję reorganizacji życia społecznego we wszystkich aspektach: artystycznym, ekonomicznym, międzyjednostkowym. Autoteliczne zaś cele sztuki stanowiły tylko część wielkiego programu przebudowy. Ich znaczenie wynikało z możliwości przerodzenia się nowej sztuki w instrument ideologicznego oddziaływania. Zamknięta w wąskim kręgu eksperymentów formalnych awangarda nie miała szans realizacji swych ambitnych zamierzeń. Szukała silnego sojusznika; wybór padł na kulturę masową. Model oparty na wyraźnych przeciwieństwach zostaje tym samym wymieniony na model wzajemnych wpływów, postępującej dyfuzji. Współczesna rzeczywistość kulturalna potwierdza istnienie owego likwidatorskiego modelu. W programie telewizyjnym masowego odbioru „Tylko w niedzielę” możemy stać się świadkami happeningu, do niedawna znanego wyłącznie artystom i teoretykom sztuki. Powstaje pytanie: jak powiązać powszechną dominację modelu drugiego z takimi oto uwagami na temat współczesnej *nam* awangardy: „Awangarda kojarzy się przede wszystkim z ruchami nowatorskimi w kulturze. Ale od takich ruchów w kulturach wcześniejszych różni się w sposób istotny swoim osadzeniem w życiu kulturowym grupy profesjonalistów. Nie jest to ruch nastawiony na zmianę modelu kultury, jej przestrzeni społecznej i społecznych funkcji; jest wytworem wymiany wewnątrz świata profesjonalistów i w nim znajduje rację bytu”⁶.

Rudzińska widzi sprzeczne nastawienie awangardy „do” i „od”, ale nie próbuje ich godzić. Piszę i o otwartości awangardy, i o skłonności do ujęć autotematycznych, nie wyjaśnia jednak ekscentryczności tego zestawienia. Nasilenie autotematycznego ukierunkowania sztuki po okresie otwarcia na zjawiska zewnętrzne świadczy o wzroście jej samoświadomości. Nagły wzrost świadomości z kolei każe domyślać się jakiejś gwałtownej przyczyny tej reorientacji. Socjologia zaś uczy, że wiedzę o sobie zyskuje się lub umacnia zwłaszcza w sytuacji zagrożenia utratą tożsamości. Może więc w dziedzinie sztuki autotematyzm pozostaje w relacji swoistego sprzężenia zwrotnego z działalnością artystyczną niebezpiecznie odchylną w stronę zabawy, rozrywki, tandety? Można też chyba zagrożenie to widzieć w kategoriach czysto zewnętrznych. Kultura masowa, przybierająca

⁶ J. Lalewicz: *Literatura w epoce masowej komunikacji*. W: *Kultura, komunikacja, literatura*. Wrocław 1976, s. 119.

na sile i popularności, zmieniała pomysły twórców tak, że traciły one w ich własnym mniemaniu status sztuki. Sztuka przez duże S dokonała procesu hermetyzacji, by za tę cenę uczynić się nieatrakcyjną dla chłonnego rynku kultury masowej.

Uchylając się od wypowiedziania nazbyt śmiałych hipotez, przejawiała Rudzińska skłonność do przewartościowującego spojrzenia na artystyczne zjawiska XX-wiecznej kultury. Konfrontuje na przykład poglądy futurystów i ekspresjonistów ze stanowiskami S. I. Witkiewicza i T. Peipera wobec uwarunkowań procesu artystycznego. I o ile jest dość oczywiste, że poglądy antycywilizacyjnie nastawionych ekspresjonistów bliskie są przeświadczeń Witkacego, a futurystów zbliża do Peipera fascynacja cywilizacją i techniką, to Rudzińska wydobywa „strukturę głęboką” wzajemnych związków:

„właśnie postawy ekspresjonistów i futurystów, z jednej strony oraz autorów Nowych form w malarstwie i Nowych form w drukarstwie — z drugiej wykazują najwięcej zbieżności. Najogólniej biorąc, pierwsi reprezentują indywidualistyczny kierunek myślenia, podkreślający w sferze twórczości spon-taniczność i wizyjność bądź fantazję, inicjatywę, wynalazczość i postawę niezależności wobec tradycji romantycznej. (...) Postawę prezentowaną przez autora *Nienasyceńia* i redaktora «Zwrotnicy» cechuje znacznie większa skromność postulatów. Ukazuje się postępujący proces uzależniania jednostki od zbiorowości zorganizowanych. (...) Stąd główne wartości wchodzące w grę, to wartości społeczne kultury i sprawiedliwości społecznej (...). Opis kultury to nie szczegółowy obraz pewnego jej stanu, ale raczej ukazanie przekształceń środowiska naturalnego w kulturze (...)” (s. 146—148).

Przytoczyliśmy spory fragment, chcąc pokazać skłonności autorki do nowego widzenia tematów pozornie wyeksploatowanych. Zarazem fragment ten odsłania pogląd Rudzińskiej na istotę kultury — a także na powinności jej badacza. Opis kultury był dla niej nie tylko opisem szczegółowego stanu zjawisk. Autorka broniła się przed statycznym spojrzeniem na kulturę, ujawniała zmienność i ewolucję, która dokonuje się nie na granicy świata natury i kultury, ale w obrębie tego ostatniego. Być może właśnie dynamiczny punkt widzenia pozwalał Rudzińskiej pozostać w gronie tych badaczy, którzy miast potępić kulturę masową, próbują ją odczytać choćby przez kontekst wypowiedzi negatywnych. Kultura masowa stawia w stan pogotowia świat kultury i wartości przez nią reprezentowanych. Czy uświadomienie sobie tej sytuacji nie implikuje negatywnej oceny omawianego zjawiska? Zdecydowanie nie. Tyje tylko, że powinniśmy „korzystać” z kultury masowej świadomie — i nie bez dystansu.

Działalność kulturowa nie wyczerpuje się ani w obrębie ruchów awangardowych, ani w formach kultury masowej. Pozostaje to trzecie, chyba przez Rudzińską nie doceniane, dokonanie artystyczne dalekie od eksperymentów awangardowych i różne od świata *mass*

culture. „Likwidatorski” model funkcjonowania awangardy ograniczyła autorka do dwóch tylko elementów. Zabrakło miejsca dla — chociażby — tradycji kulturowej czy ambitnej literatury. Uproszczenie analityczne sprawia, iż ostrzeżenie przed kulturą masową, wpisane w książkę Rudzińskiej, trafia trochę w próżnię. Być może, po uwzględnieniu potrzebnych elementów autorka przyznałaby, że jednak... *tertium est datur*.

Grażyna Borkowska

Pansymbolizm

Mimo poważnego i niesłabnącego od kilku już dziesięcioleci zainteresowania najwybitniejszych uczonych — filozofów, logików, estetyków, lingwistów i literaturoznawców problematyką symbolizmu symbol pozostaje nadal pojęciem rozumianym nader rozmaicie i wciąż wywołuje ożywione polemiki. Pierwsze rozbieżności powstają na tle różnie rozumianej samej sytuacji symbolicznej. Według jednych uczonych, np. Ernesta Cassirera czy Suzanne K. Langer, nawiązujących, aczkolwiek w rozmaity sposób, do kantyzyzmu, jedynym elementem tej sytuacji jest sam symbol, co prowadzi w obydwu wypadkach do *jednoczłonowej* koncepcji symbolu. Toteż w tym ujęciu symbol, jako jedyna rzeczywistość, poza którą nie wychodzi nasze poznanie, nie odsyła do czegoś zewnętrznego i niezależnego w stosunku do niego¹. Zdaniem innych badaczy, referowanych np. przez autorów wydanego ostatnio w Polsce *Słownika terminów literackich*, sytuacja symboliczna jest zawsze związkiem dwóch elementów, relacją między czymś reprezentującym (symboliczny wykładnik) a czymś reprezentowanym (ewokowane przezeń znaczenia)². Niezależnie od możliwości różnego ujęcia charakteru tej relacji — bądź jako zmiennej i płynnej (np. w pracach amerykańskiego filozofa Whiteheada³), bądź jako stałej i nieodwołalnej (w opinii autorów wymienionego *Słownika*) — symbol stanowi tu konstrukcję *dwuczłonową*. Jeszcze inne stanowisko reprezentują ci uczeni, których poglądy ukształtowały się pod wpływem koncep-

¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz: *Filozofia a świat symboli. Wstęp* (do) S. K. Langer: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przełożyła A. Bogucka. Warszawa 1976, s. 18.

² Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1976, hasło „symbol”.

³ Buczyńska-Garewicz: *op. cit.*