

Katarzyna Rosner

Gramatyki tekstowe a proces twórczy

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (38), 119-124

1978

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.

Roztrząsania i rozbiory

Gramatyki tekstowe a proces twórczy

Jeżeli spojrzeć na dorobek generatywistów tekstowych — na prace A. J. Greimasa, C. Bremonda, T. van Dijka i innych — z punktu widzenia jego znaczenia dla ogólnej teorii kultury, to, jak się zdaje, wysuwają się na czoło dwa wątki. Po pierwsze, z generatywizmu wynika postulat, zgodnie z którym teoria kultury powinna zawierać w sobie rozważania dotyczące uniwersaliów kulturowych, tj. wspólnych rysów dotyczących wszystkich kultur ludzkich. Jeżeli program tworzenia semiotycznych gramatyk tekstowych uznaje się za zasadny, postulat ten nabierze bardziej konkretnej treści: z programu tego wynika bowiem potrzeba ściślejszej współpracy między teorią kultury a epistemologią oraz wskazówka, że owe niezmienniki (uniwersalia) wykryć można także lub przede wszystkim w strukturze samych tekstów kultury, w analizie jej poziomów głębokich. Omówienie tego zagadnienia wymagałoby odrębnego artykułu, wskazującego na uniwersalistyczne ukierunkowanie badań generatywistów tekstowych, na ich pokrewieństwa z archetypalną koncepcją kultury, a także na wpływ, jaki wywarły one na współczesną refleksję kulturoznawczą, a zwłaszcza na radziecką semiotykę kultury. Wpływ ten zaznaczył się między innymi włączeniem do kręgu podejmowanych przez szkołę radziecką zagadnień problematyki uniwersaliów.

Drugą kwestię, którą chcemy się tutaj zająć, można sformułować w sposób następujący: jakie wnioski teoretyczne płyną z prób konstruowania gramatyk tekstualnych dla tej części teorii kultury i estetyki, która dotyczy twórczości artystycznej.

Podkreślmy, że nasze pytanie odnosi się do gramatyk tekstowych, a nie do generatywizmu w ogóle. Chociaż bowiem program konstruowania tych gramatyk stał się możliwy dopiero po przełomie do-

konanym w lingwistyce przez Noama Chomsky'ego, to przecież jego gramatyka różni się od gramatyk tekstualnych. Dla naszych rozważań różnica ta ma znaczenie istotne.

Przypomnijmy więc: dla Chomsky'ego podstawowym faktem językowym jest zdanie, a język definiuje się jako zbiór zdań. Jego gramatyka generuje zdania odpowiedniego języka naturalnego, nie zaś teksty. Natomiast dla generatywistów tekstualnych podstawowym faktem językowym jest tekst. Co więcej, operują oni nie lingwistycznym — jak Chomsky — lecz semiotycznym rozumieniem pojęcia tekstu. Tak rozumiany „tekst” może się manifestować (tj. może być zrealizowany i komunikowany) w dowolnym systemie znaków, a sposób, w jaki tekst się manifestuje, jest sprawą nieistotną dla jego analizy, jeśli dotyczy ona głębszych poziomów. Ogólna gramatyka tekstowa jest więc idealnym modelem ludzkiej kompetencji (zdolności) do wytwarzania wszelkich komunikatów wyrażonych w dowolnym systemie semiotycznym, każda z jej podgramatyk zaś (np. gramatyka narracyjna) stanowi model kompetencji do wytwarzania pewnego podzbioru tak rozumianych tekstów. Językiem, którego teorię stanowi tak rozumiana gramatyka tekstowa, jest więc kultura definiowana jako zbiór tekstów (rzeczywistych lub możliwych), które człowiek zdolny jest wytworzyć, bądź — odpowiednio — pewien fragment kultury, pewien podzbiór jej tekstów.

Mimo tych różnic dotyczących przedmiotu badań program badawczy formułowany jest w obu typach analiz generatywistycznych analogicznie. Głównym obecnie zadaniem mniej zaawansowanych badań tekstualnych jest określenie tekstowych ekwiwalentów dwu wyróżnionych przez Chomsky'ego poziomów analizy lingwistycznej zdania: głębokiego i powierzchniowego oraz reguł pozwalających przejść od pierwszego poziomu do drugiego. Ich cel ostateczny stanowić ma skonstruowanie gramatyki (bądź gramatyk) generującej nieskończony zbiór możliwych tekstów kultury. Jeżeli generatywistyka Chomsky'ego zawiera w sobie ogólną teorię języka, to generatywistyka tekstowa byłaby swoistą teorią kultury, swoistą, bo ograniczającą się do konstruowania algorytmicznych modeli generowania jej wytworów.

Z wielu powodów, których omawiać tu nie możemy, program budowania semiotycznych gramatyk tekstowych okazuje się znacznie trudniejszy do zrealizowania, a dotychczasowe wyniki semiotyków generatywnych budzą znacznie więcej wątpliwości niż wyniki generatywistów w lingwistyce. Jeżeli jednak uznamy za poznawczo zasadne ich podstawowe zastrzeżenie wobec gramatyk zdaniowych, które głosi, iż komunikując się — tak w języku naturalnym, jak przy użyciu innych systemów semiotycznych — wytwarzamy nie zdania, lecz złożone wypowiedzi (teksty), wówczas samo dążenie do tworzenia gramatyk tekstowych jako modeli ludzkiej zdolności do ich wytwarzania okaże się uzasadnione. Warto więc także wyekspli-

kować pogląd na twórczość kulturową, który — jak sądzę — kryje się za programem tworzenia gramatyk tekstowych.

Zauważmy przede wszystkim, że gramatycy tekstowi nie czynią różnicy między sposobem generowania tekstów artystycznych i wszelkich innych. Wprawdzie niektórzy z nich, jak choćby van Dijk, postulują gramatykę literacką jako jedną z podgramatyk ogólnej gramatyki tekstowej, jednakże i w tym przypadku nie zakłada się żadnej szczególnej odmienności między procesem wytwarzania sterowanym przez tę gramatykę a wszelkimi innymi gramatykami generującymi teksty nieliterackie. Gramatyka literatury zawierałaby jedynie pewne reguły specyficzne; to samo jednak da się powiedzieć o każdej z pozostałych podgramatyk ogólnej gramatyki tekstów.

Jednakże znacznie częściej spotykamy wśród generatywistów stanowisko kwestionujące istnienie gramatycznych wyróżników tekstów artystycznych. Stanowisko takie zajmują np. z reguły twórcy gramatyk narracyjnych. Przyjmują oni, jak np. Greimas, że pytanie, czy dany tekst reprezentuje określony „gramatycznie” gatunek tekstów, np. *récit* i pytanie, czy jest on wytworem artystycznym — to dwie kwestie od siebie niezależne. W pierwszym przypadku pytamy, czy tekst spełnia pewien model wytwarzania tekstów, w drugim zaś o zmiany w czasie, uwarunkowany historycznie i społecznie sposób funkcjonowania danego tekstu.

Inaczej mówiąc, najbardziej rozwinięte badania z dziedziny gramatyk tekstowych, zwłaszcza tzw. narratologia, postulują nowy podział pracy w obrębie humanistyki¹. W tradycyjnym systemie nauk o kulturze sfery jej wytworów przydzielane poszczególnym dyscyplinom wyróżniono operując bądź kryteriami odwołującymi się do własności tych przedmiotów — które generatywiści uznaliby za powierzchowne (tym samym mniej istotne), jak np. różnice między poszczególnymi rodzajami sztuki — bądź odwołującymi się do funkcji kulturowych tych wytworów, np. opozycja między sferą wytworów artystycznych a nieartystycznych. To ostatnie rozróżnienie jest dla narratologów nierelevantne; nie ma ono odpowiednika w ich systemie pojęć.

Gramatyka narracji może więc być inspirująca dla wielu tradycyjnych dziedzin badań nad kulturą, jednakże z punktu widzenia wszystkich dziedzin badań, na których teren wkracza, ujmuje ich przedmioty w sposób dla nich nieswoisty, ponieważ — podobnie jak Hjelmslev w swej lingwistyce — swój przedmiot badań określa w sposób czysto formalny. Konstruuje ona wspólny model produkcji dla wszystkich *récits*, natomiast nie interesuje się ani ich zawartością, ani zróżnicowanymi funkcjami kulturowymi, ani też różnicami wynikającymi stąd, że owe *récits* manifestują się w różnych substancjalnie tworzywach.

¹ Pisał o tym W. Grajewski w artykule *O narratologii*. „Teksty” 1974 nr 6.

Wydaje się, że dla filozofii kultury, zwłaszcza zaś dla estetyki, skonfrontowanie tradycyjnego sposobu ujmowania artystycznych procesów twórczych z generatywistycznymi modelami wytwarzania tekstów może okazać się owocne. To prawda, że problem ten u generatywistów ulega radykalnemu przeformułowaniu. Lecz właśnie za tym przeformułowaniem kryją się pewne założenia filozoficzne niezgodne z założeniami przyjmowanymi w tradycyjnych analizach tzw. procesów twórczych.

Wiele koncepcji filozoficznych w przeszłości ujmowało np. teksty literackie jako zdeterminowane pod względem zawartości przez rozmaite czynniki historyczne towarzyszące ich powstawaniu. Narratologia natomiast traktuje o determinacjach dotyczących struktur czysto formalnych, i to struktur o bardzo szerokim zasięgu, przy czym granice swobody, jakie zakreśla produkcji tekstów, mają charakter nie normatywny — jak np. w poetykach, lecz czysto logiczny. Odniesiona do wytwarzania przedmiotów artystycznych przeciwstawia się więc ona głęboko zakorzenionej w naszej tradycji opozycji między pracą a twórczością, między powtarzalnym procesem produkcji a całkowicie swobodnym, niezeterminowanym i jednorazowym działaniem geniusza czy talentu.

Ta wielowiekowa tradycja wiąże wartości i swoiste funkcje wytworów artystycznych z ich oryginalnością i niepowtarzalnością wprowadzoną często z twierdzenia o nieporównywalności procesów twórczych do wszelkich innych procesów wytwarzania przedmiotów kultury. Co więcej, twórczość ujmuje ona jako działanie jednostek, podczas gdy praca jest działaniem społecznym w tym sensie, że dokonuje się w ramach wypracowanych przez zbiorowość technik wytwórczych. W procesie pracy każdy pracownik może być zastąpiony innym, byle odpowiednio wykwalifikowanym. Jedynie proces twórczy, którego wynikiem jest dzieło niepowtarzalne, a warunkiem zajęcia udziału jednostki wyjątkowej — nie podlega takiemu uspołecznieniu.

Koncepcje generatywistyczne świadomie przeciwstawiają się tej tradycji jako pewnemu mitowi naszej kultury. Gramatyki tekstowe stanowią idealne modele kompetencji kulturowej — i jako takie można je przypisywać człowiekowi jako przedstawicielowi bądź określonego gatunku, bądź pewnej kultury. Jak głosi program generatywistów, gramatyki te powinny w przyszłości objąć wszelkie „teksty”. W programie tym nie ma więc miejsca na modelowanie procesów wytwarzania przedmiotów artystycznych jako procesów nieporównywalnych z innymi procesami wytwarzania przedmiotów kultury. Nie będą one ani bardziej swobodne — są bowiem, jak wszelkie inne, zdeterminowane formalnie przez odpowiedni schemat generatywny, ani też bardziej indywidualne — to bowiem, co je determinuje, jest w obu interpretacjach dorobkiem pewnej — gatunkowej lub kulturowej — zbiorowości.

Wszystko to nie oznacza, rzecz jasna, że generatywiści tekstowi

kwestionują niepowtarzalność konkretnych, spełniających ich gramatyki tekstów artystycznych. Nie kwestionują oni także tego, że te same gramatyki tekstowe będą generować teksty artystyczne zarówno wartościowe, jak i bezwartościowe. Odnoszą się oni jednak do jednostkowych, indywidualnych własności badanych tekstów (m. in. ich wartości) w taki sposób, w jaki nauki przyrodnicze traktują indywidualne własności obiektów fizycznych czy organizmów żywych. Badania humanistyczne, jeśli mają osiągnąć status nauk, muszą tworzyć modele teoretyczne swych przedmiotów. W procesie konstruowania tych modeli niezbędne jest abstrahowanie od własności niepowtarzalnych czy unikalnych. Jeżeli dotychczasowy podział pracy na poszczególne dyscypliny nie sprzyja osiągnięciu tego celu, to trzeba spróbować zastąpić go innym — to właśnie zdają się sugerować badania generatywistów tekstowych.

Estetyka filozoficzna wyodrębniła sferę przedmiotów artystycznych, opierając się na założeniu swoistości funkcji tych przedmiotów w kulturze. Jeżeli ani kantowskie, ani żadne inne określenie funkcji estetycznej nie okazało się szczególnie płodne dla szczegółowych badań nad sztuką i nie zapewniło estetyce takiej pozycji w ramach tych badań, do jakiej rościła i rości sobie pretensje, to nie dlatego, by były one fałszywe, lecz dlatego, że odpowiedź estetyki na pytanie: „jakie własności przedmiotów artystycznych sprawiają, że mogą one pełnić wspólną im wszystkim funkcję estetyczną?”, jest metodologicznie jałowa, choć prawdopodobnie nie pozbawiona słuszności, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki nowożytnej naszego kręgu kulturowego. Zdolność do pełnienia funkcji estetycznej wiąże bowiem estetycy z reguły z tak czy inaczej ujmowaną oryginalnością, niepowtarzalnością przedmiotów artystycznych.

Odpowiedź ta nie mogła prowadzić do unaukowania badań nad sztuką. Nic więc dziwnego, że estetyka pozostaje dziś na peryferiach badań humanistycznych. Znacznie bardziej płodne okazały się wyniki teorii sztuk poszczególnych, które na różne sposoby próbowały wykryć wspólne własności w budowie wytworów artystycznych, nie troszcząc się o ich wartość artystyczną, tzn. zdolność do pełnienia funkcji estetycznej. Badania takie, zwłaszcza te, które podejmowali formalści i strukturaliści, inspirowały także współczesny generatywizm tekstowy.

Próby konstruowania gramatyk wytworów kulturowych (tekstów) wydają się więc interesujące dla teorii kultury właśnie dlatego, że kwestionują płodność kryteriów, które służą do wyodrębnienia sfery dzieł sztuki w szeroko rozumianej kulturze i dotychczasową klasyfikację wytworów kultury próbują zastąpić inną, opartą na kryteriach bardziej jednolitych: wychodzącą od schematów ich wytwarzania. Trudno dzisiaj przewidzieć, czy program ten spełni pokładane w nim przez jego twórców nadzieje. Na razie można stwierdzić, że gramatyka narracyjna — jedyna gramatyka tekstowa, która jest dziś czymś więcej niż postulatem — rozwija się dynamicznie.

Mimo wszystkich zastrzeżeń, które może ona budzić, pozostaje faktem, że jej kategorie są dzisiaj stosowane w rozmaitych dziedzinach badań nad wytworami kulturowymi. Gdyby zaś związane z tymi badaniami nadzieje spełniły się choć w części, generatywizm tekstowy mógłby stać się zaczątkiem „nowej humanistyki”, jak powiada A. J. Greimas, tzn. nowej teorii kultury wolnej od głęboko zakorzenionych w kulturze europejskiej i w umysłach wielu badaczy mistyfikujących założeń i opozycji, które — jak sędzę — stanowią dzisiaj istotną przeszkodę w rozwoju badań humanistycznych, w tym zwłaszcza estetyki, która kryzys własnych pojęć skłonna jest opisywać jako kryzys bądź też „śmierć” sztuki.

Katarzyna Rosner

Sztuka a fotografia. Przyczynek do rozważań o dziele sztuki w dobie technicznej reprodukcji

Fakt, że na długo przed powstaniem dzisiejszego fotorealizmu artyści posługiwali się w swej twórczości fotografią, był co prawda znany, ale nie przywiązywano doń dostatecznego znaczenia, nie doceniano też roli, jaką spełniała w malarstwie, nim wynaleziono aparat fotograficzny, kamera obskura.

Najprymitywniejsza kamera obskura to, jak mówi sama nazwa, ciemne pomieszczenie z małym otworem w ścianie lub w okiennicy, przez który pada na przeciwległą ścianę bądź na jasny ekran odwrócony obraz rozpościerającego się na zewnątrz krajobrazu. Zjawisko to zaobserwowano w krajach południowych, gdzie przez większość dnia pomieszczenia są zaciemnione, zapewne na długo przedtem, zanim jego optyczną zasadę sformułował w IV w. p.n.e. Arystoteles. Zauważył on podczas częściowego zaćmienia słońca, że jego cień o kształcie sierpu, padający przez sito i listowie płatana, odcinał się na ziemi tym ostrzej, im mniejszy był otwór.

Ten dobrze znany uczonym arabskim fenomen wykorzystywano w średniowieczu właśnie do obserwowania zaćmień słońca. Pierwszy rysunek kamery obskury ukazał się w 1545 r. w księdze holenderskiego lekarza i matematyka Reinerja Gemmy Frisiusa *De radio astronomico et geometrico liber*. O przyrządzie tym wspomina uczeń Leonarda, Cesare Cesarino, w swoim wydaniu Witruwiusza *De architectura*, ogłoszonym drukiem w 1521 r., jego mistrz zaś wymienia kamerę obskurę około 1500 r. dwukrotnie w swoich dziennikach — opublikowanych jednakże dopiero w 1797 r.

Najdokładniejszy opis kamery obskury zawiera dzieło Giovanniego Battisty della Porta *Magiae Naturalis* (1558), który też po raz pierw-