

Jan Mukařovský

Strukturalizm dla wszystkich

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (55), 176-182

1981

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.

logia sztuki nie może nie uwzględniać wyników badań estetycznych.

Film?

Film stanowi dla estetyki materiał niezmiernie interesujący, ponieważ pozwala przyjrzeć się narodzinom nowej sztuki, jej zmianom pod wpływem udoskonalania się środków technicznych. Film jest także ciekawy ze względu na złożoność swojej struktury artystycznej: jest związany z szeregiem dziedzin sztuki; ma bliski związek z poezją, malarstwem, fotografią, dramatem, muzyką. Film, podobnie jak teatr, umożliwia w ten sposób ogólnej teorii sztuki śledzenie podobieństw i różnic poszczególnych sztuk w punkcie ich przecięcia.

Co Pan sądzi o stosunku estetyki do artystycznej współczesności?

Kontakt estetyki ze współczesną sztuką jest dzisiaj nade wszystko aktualny. Estetyka potrzebuje kontaktu z żywą sztuką, ponieważ w ogóle kontakt taki stanowi dla niej punkt wyjścia. *Nota bene* i tu widać paralelizm ze współczesną lingwistyką, która również z upodobaniem studiuje język współczesny, żeby na jego przykładzie poznać akt mowy w całej jego bezpośredniej aktualności. Genetyczny związek dzisiejszej estetyki z rozwojem sztuki jest oczywisty już od kilku dziesięcioleci, od momentu, kiedy sztuka zaczęła akcentować fakturę dzieła; w poezji zaczyna się to zainteresowanie formą od symbolizmu, w malarstwie zwłaszcza od kubizmu i kierunków pokrewnych. W ostatnich czasach mnożą się próby konkretnej współpracy estetyki z poszczególnymi dziedzinami twórczości artystycznej. Tak w Praskim Kole Lingwistycznym została ustanowiona przy komisji ortoepicznej grupa studiów nad dźwiękowymi aspektami mowy scenicznej, która zaprosiła do współpracy artystów teatralnych: reżyserów i aktorów.

Jan Mukařovský

przełożył *Jacek Baluch*

Strukturalizm dla wszystkich Rozmowa z prof. drem Janem Mukařovským*

Prawie dwadzieścia lat temu, w roku 1923, Jan Mukařovský zadebiutował pracą poświęconą wybranym zagadnieniom estetyki wiersza czeskiego, będącą jakby uwerturą

* *Strukturalismus pro každého. Rozhovor z univ. prof. drem Janem Mukařovským. „Čtème” R. 4 1942 nr 5, s. 55—58.*

pierwszego okresu jego badań. W roku 1926 założono Praskie Koło Lingwistyczne, którego pionierskie prace oddziaływały także za granicą; w tym właśnie środowisku dokonywał się dalszy rozwój myśli badawczej Mukařovskiego. O ile jego publikacje książkowe zdobyły autorowi wielkie poważanie w kręgach fachowych, o tyle ostatnie jego dzieło, dwutomowe *Rozdziały z czeskiej poetyki* (*Kapitoly z české poetiky*. Praha 1941 Melantrich), będące zbiorem artykułów drukowanych w rozmaitych tomach zbiorowych i czasopismach, dorobek lat 1925—1940, którego tom pierwszy poświęcono ogólnym problemom poezji, drugi zaś konkretnym zjawiskom czeskiego piśmiennictwa, zwłaszcza czasów nowszych, znalazło drogę do szerszych kręgów czytelniczych. Jakże cieszy fakt, że oba tomy, z wyjątkiem nielicznych egzemplarzy, są już całkowicie wyczerpane! I jakby się dziwił temu powodzeniu ściśle naukowych prac F. X. Šalda, kiedy sam śledził, z jaką trudnością przenika jego własna twórczość poza wąskie grono wtajemniczonych! I tak *Rozdziały z czeskiej poetyki* Mukařovskiego znalazły się na czołowym miejscu listopadowej ankiety „Lidových Novin” — a ciekawe było i to, że głosowali za nimi nie tylko fachowcy, ale także zwykli czytelnicy. Tak więc — strukturalizm w ofensywie!

Odwiedziliśmy w tych dniach prof. Mukařovskiego, odbywającego rekonwalescencję w swoim jasnym mieszkaniu w dzielnicy Bubenec, tam, gdzie w szarość domów wkradają się już ogrody, oddychające przeczuwaną wiosną. W pokoju, którego jedna ściana to biblioteka nabita foliałami, tomami i tomikami, stawiam kolejno kilka pytań, na które profesor łaskawie odpowiada. Zapala się, z odpowiedzi rodzi się mały wykład, który być może przybliży czytelnikom niełatwą tematykę.

Strukturalizm i jego miejsce wśród innych metod literaturoznawczych?

A więc przede wszystkim: strukturalizm nie jest metodą, strukturalizm to całościowa postawa badawcza, całościowe ukierunkowanie. I dlatego nie dotyczy tylko nauki o literaturze, teorii literatury, ale stanowi tendencję nowoczesnej nauki w ogóle, określoną epokę naukowego rozwoju, która następuje po epoce pozytywizmu. Pozytywizm był bezspornie wielką epoką nowoczesnej nauki — o jego znaczeniu nie ma potrzeby mówić szczegółowo, przypomnijmy tylko, co wniósł chociażby do nauk przyrodniczych! A w nauce o literaturze wystarczy przypomnieć Hipolita Taine'a. Ale pozytywizm, jak każda postawa naukowa, przeżył się. Siłą i słabością pozytywizmu był jego naiwny realizm: to, co dostępne zmysłom, uznawał za pierwszy i jedyny przedmiot badań. Weźmy na przykład pozytywizm w językoznawstwie: dla niego realnie istniało tylko to, co się w danej chwili mówi i pisze; obca mu była idea języka jako systemu istniejącego w świadomości jego użytkowników. Współczesne, niepozytywistyczne językoznawstwo interesuje

się przede wszystkim tym językowym systemem — rzeczywistością zmysłom niedostępną, ale przecież istniejącą i oddziałującą (jako konieczność wypowiedziania się w ten właśnie, a nie inny sposób). W sztuce dzieło artystyczne jest manifestacją artystycznej struktury, która wszak także nie istnieje w sposób namacalny i widzialny, ale rozwija się w świadomości społeczeństwa, którego członkiem jest także twórca. Każde dzieło artystyczne jest „materializacją” pewnego momentu rozwoju struktury. Odbierając wiersz jako wiersz, obraz jako obraz, rzeźbę jako rzeźbę, czynimy to na tle żywej tradycji artystycznej, tej właśnie nienamacalnej artystycznej struktury, która wprawdzie nieustannie rozwija się i zmienia, ale pozostaje zawsze wspólną własnością. W tym względzie nie ma żadnej istotnej różnicy między sztuką tzw. wysoką a sztuką ludową, tyle że w sztuce ludowej wspólna tradycja przeważa w sposób widoczny nad swobodą twórczości.

Inaczej niż pozytywizm widzi też nauka nowoczesna swój materiał jako całość o specyficznym charakterze, jako zespół sił wzajemnie się wyważających i stale pozostających w chwiejnej równowadze, którą rozwój nieustannie narusza i z powrotem odnawia. I to nie tylko w naukach humanistycznych, ale także w naukach przyrodniczych, gdzie np. socjologia roślin bada florę danego obszaru jako strukturę. Wraz z pojawieniem się nowego gatunku zmieniają się całościowe warunki życiowe dla flory tego obszaru i zarazem jej całościowy charakter. (Nowo powstały gatunek roślinny zmienia warunki życiowe szeregu innych dotychczasowych gatunków, spycha je na plan dalszy, niekóre ewentualnie całkowicie wypiera itd.). Wszędzie, gdzie istnieje życie, powstają struktury; wszystkie dyscypliny naukowe, a zwłaszcza te, których przedmiotem są zjawiska społeczne, ujmują dziś swój przedmiot nieuchronnie jako strukturę. Socjologia widzi społeczeństwo jako grę sił — tak np. poszczególne klasy, warstwy, społeczne środowiska nie mają sensu same dla siebie, ale wyłącznie jako elementy społecznej całości, jako jej siły, które czasem działają przeciwstawnie, czasem zgodnie, zawsze jednak zyskując sens dopiero w całości, do której należą. Tak środowisko rolnicze ma wprawdzie we wszystkich społeczeństwach analogiczne ograniczenia przyrodnicze, ale jednocześnie może być scharakteryzowane tylko jako środowisko rolnicze określonego społeczeństwa o określonym całościowym jego układzie. Z pojęciem struktury spotkamy się dalej w ekonomice, lingwistyce, teorii sztuki, psychologii i gdzie indziej — chociaż czasem strukturę nazywa się przy pomocy innego określenia. Powtarzam: strukturalizm jest podstawą epistemologiczną dotyczącą całej nauki. W każdej dyscyplinie naukowej dochodzą do niego na innej historycznej drodze. W teorii sztuki i w nauce o literaturze nasz strukturalizm może się odwoływać do własnej tradycji. Droga do niego pozostawała oczywiście zgodna z europejskim rozwojem, a jednak strukturalna

lingwistyka i teoria literatury jest u nas bardziej rozwinięta niż gdzie indziej. Na rozwój ten złożyły się warunki dwojakiego rodzaju: przede wszystkim już w epoce odrodzenia narodowego istniało w czeskiej teorii literatury zainteresowanie poezją i jej materiałem — językiem, tak że ukierunkowanie na konstrukcję dzieła (nie tylko na sam temat) narzucało się samo przez się; np. w pracach Juggmanna, ba — można by mówić już o Dobrovskim i jego zainteresowaniu problemem prozodii. Innym uwarunkowaniem był czeski herbartyzm, który ukształtował nie tylko własną estetykę, ale także psychologię. U nas znalazł głębokie zrozumienie: Durdík i Hostinský należeli do czołowych estetyków herbartyzmu. W ostatnim okresie oddziaływała u nas korygująco epistemologia heglizmu, która do statycznego herbartyzmu wnosi swoje poczucie dynamiki. Jeśli na przykład dla herbartysty dzieło artystyczne jest niezmiennym, nienaruszalnym zbiorem stosunków i proporcji, dla heglisty jest grą sił. Dziedzictwo Hostinskiego przejął od tego swojego nauczyciela Otokar Zich, którego własne przemyślenia doprowadziły na sam próg strukturalizmu (praca *O typach poetyckich (O básnických typech)*, książka *Estetyka sztuki dramatycznej (Estetika dramatického umění)*). Nie można też pominąć milczeniem wkładu Šaldy: prace tego krytyka o poszczególnych twórcach i dziełach w genialnych spostrzeżeniach antycypowały wiele z przyszłego rozwoju czeskiej teorii literatury.

Wracam do pierwotnego pytania: strukturalizm nie może być metodą, ponieważ nie stanowi sumy określonych reguł roboczych, przeciwnie, jego badawcze dyrektywy są elastyczne i łatwo przystosowują się do nowego materiału. Jeśli można czymś charakteryzować strukturalizm w sposób widomy, to raczej tym, że zbiór swoich roboczych pojęć pojmuje jako system, którego każdy element jest swoim sensem zależny od stosunku do wszystkich pozostałych. Także wówczas, gdy do zabiegów badawczych strukturalisty wchodzi pojęcia tradycyjne (a do tradycyjnych pojęć strukturalizm ucieka się o wiele chętniej, niż tworzy nowe, mając świadomość niebezpieczeństwa, iż nowe pojęcie mogłoby być stworzone tylko dlatego, że badacz mógł uchylić się od głębszego przemyślenia problemu), i wtedy nabierają te stare pojęcia nowego sensu przy ich włączeniu do pojęciowego systemu strukturalizmu.

W teorii sztuki byłoby błędem utożsamianie strukturalizmu z formalizmem, który przeciwstawia problem formy problemowi treści. Ze stanowiska strukturalizmu musi być rozwiązywany i rozwiązywalny jakikolwiek problem dotyczący sztuki. Nie tylko zresztą dzieło sztuki samo w sobie, ale także związek sztuki ze wszystkim, co ją otacza, a więc np. stosunek literatury do innych sztuk, do innych dziedzin twórczości kulturalnej, jak nauka, religia, polityka, ekonomia itd., oraz stosunek sztuki i społeczeństwa — wszystko to wydaje się dziś naukowo dostępne pod kątem widzenia strukturalizmu.

ralnej dynamiki. Tak na przykład jeśli chodzi o stosunek między literaturą a społeczeństwem, i literatura, i społeczeństwo są dla badacza strukturami, dwoma zbiorami, które wchodzą we wzajemny związek, oddziałują na siebie wzajemnie i wzajemnie się przenikają. Powstaje obraz całkowicie odmienny od tego, jaki budowała pozytywistyczna historia literatury, pojmująca literaturę jako bierny produkt społeczeństwa, jego składu i jego poglądów.

Jakie tematy przede wszystkim domagają się strukturalnego opracowania?

Tematy? Wszystkie uważam za doniosłe. Strukturalizm nie odrzuca absolutnie żadnych tematów. Zdarzają się jednak czasem próby mówienia o strukturalizmie jako o czystej teorii zmierzającej przede wszystkim do ogólnie ważnych reguł i nie przywiązującej przy tym wagi do konkretnego materiału. Na ten temat chciałbym powiedzieć tylko tyle: jest rzeczą naturalną, że każdy ruch naukowy, który stara się o odnowienie podstawowych założeń badawczych, musi najpierw położyć nacisk na podstawowe zasady ogólne. Tak na przykład w teorii literatury trzeba było na pierwszym miejscu rozważyć samo pojęcie rozwoju — spróbowałem to uczynić w pracy o poemacie Polaka *Wzniosłość przyrody* (*Vznešenost přírody*) — jednakże, jeśli ma się dojść do nowego rozumienia podstawowych zasad, można to osiągnąć jedynie na podstawie materiału i to z reguły bądź takiego, na który dotychczas nie zwracano uwagi, bądź takiego, który opierał się dotychczasowym pojęciom: dlatego moja praca była poświęcona zgodnie z tytułem konkretnemu autorowi poetyckiemu, *Wzniosłości przyrody*; a nie „pojęciu rozwoju”. O ile jednak dotychczasowe badania widziały w neologizowaniu Polaka wynik niedostatecznej znajomości języka, badania strukturalistyczne odkryły w tych neologizmach zamierzony czynnik poetycki rytmiki. Nie ma więc absolutnie żadnej sprzeczności między strukturalizmem a zbieraniem materiału. Tak samo jak każdy inny kierunek naukowy, ba — jeszcze wyraźniej, uświadamia sobie strukturalizm wagę działalności zbierackiej, czyli w wypadku studiów literackich badań biograficznych i bibliograficznych. Od każdego nowego odkrycia w dziedzinie materiału naukowego oczekuje strukturalista możliwości nowego spojrzenia na materiał od dawna znany. Kiedyś na wspólnym spacerze wybitny obcy uczony pięknie sformułował podział czynności pracy w nauce: Są cztery typy badaczy: 1) konstruktorzy-teoretycy, 2) zbieracze, 3) krytycy i 4) organizatorzy. Żaden z tych typów badawczych nie może istnieć bez współpracy z pozostałymi. Tylko ich łączność i wspólne działanie dają wyniki.

Pańskie prace?

Praca pojawia się przed człowiekiem nie tak, jakby chciał, ale tak, jak rozwija się problem z problemu. Prawie każda praca stanowi dla badacza kolejny stopień, z którego rozciąga się szerszy widok

niż z poprzedniego. Pierwszym etapem dla mnie było *dzieło sztuki jako obiekt* — dzieło samo w sobie — jest to okres moich dwóch pierwszych książek, a przede wszystkim książki o Maju Machy. Wówczas byłem najbliższy tzw. formalizmowi, chociaż się z nim całkowicie nie utożsamiałem (patrz w książce o Maju rozdziały o semantycznej konstrukcji dzieła). Z tego wyłonił się drugi etap: *problem rozwoju*. Okazało się, że dzieło sztuki nie istnieje w próżni, ale jest jakoś połączone z tym, co istniało przed nim i zawiera tendencje tego, co będzie następować po nim. Oprócz tego ujawniły nową doniosłość także tradycyjne problemy związku literatury z tym, co istnieje poza nią, a więc ze społeczeństwem i jego twórczością pozaartystyczną. Zasadniczym założeniem roboczym był wszakże rozwój immanentny. W dalszym, trzecim, etapie wysunęły mi się na czoło *problemy znaku i znaczenia*. Okazało się, że dzieło sztuki w większym stopniu oznacza społeczeństwo, które je stworzyło, ewentualnie, z którym jako utwór przełożony wchodzi w kontakt, albo artystę, który był jego twórcą, niż bezpośrednio i bezwyjątkowo wyraża społeczeństwo i artystę tak, jak np. okrzyk radości lub bólu wyraża uczucia człowieka. Dalej okazało się konieczne poświęcenie uwagi *wewnętrznej znaczeniowej budowie dzieła*, potraktowanie wszystkich elementów dzieła — zarówno „formalnych”, jak i „treściowych” — jako poszczególnych znaczeń cząstkowych, których wzajemne połączenie tworzy sens całości. O tym patrz w pracy *Genetyka sensu w poezji Machy (Genetika smyslu v Máchově poezii; w tomie Torzo a tajemství Máchova díla)*. W czasach ostatnich zaczyna się pojawiać na horyzoncie problem *stosunku między jednostką twórczą a dziełem*. Także on musi zostać przemyślany jako problem stosunku między strukturą literacką a strukturą twórczej osobowości. Nie jestem tylko teoretykiem literatury — moje zainteresowania są szersze; właściwą moją dziedziną jest estetyka, a więc filozofia sztuki i jej ogólna teoria. Obie dziedziny mają jednak bardzo bliski związek i trudno tu wytyczać ścisłą granicę. Jeśli chodzi o problem filozofii sztuki, interesował mnie przez czas dłuższy problem estetycznej normy, funkcji i wartości, któremu poświęciłem jedną z moich książek i kilka artykułów — jeden z nich, nawet dość obszerny, funkcjom w architekturze. Problem funkcji, normy i wartości wydaje mi się mianowicie najbardziej podstawowym problemem filozoficznym sztuki, który ją łączy najściślej z wszystkimi pozostałymi dziedzinami działalności człowieka, świadcząc tym samym, że postawa estetyczna nie jest jakąś zabawą czy ozdobą życia, ale jedną z trzech zawsze obecnych ludzkich postaw (pozostałe dwie to postawy — praktyczna i teoretyczna, czyli poznawcza). Im dalej, tym jaśniej sobie uświadamiam, że nie istnieje najmniejsza czynność, przy której nie mogłaby dać o sobie znać jako ważny element i jako niezbędny, niezmiernie cenny pomocnik funkcja estetyczna. Na ko-

niec trzeba dodać, że ze sztuk poza literaturą interesują mnie przede wszystkim sztuki plastyczne i teatr. Im także poświęciłem kilka prac. Sądzę zresztą, że nie można w ogóle zajmować się teorią jednej sztuki, ponieważ każda sztuka w trakcie swojego rozwoju kolejno skłania się raz ku tej, kiedy indziej ku owej ze sztuk innych. Oprócz tego pewne aspekty są wyrazistsze i łatwiej dostępne badaniom w jednej sztuce niż w pozostałych. Tak na przykład problem funkcji jest najdostępniejszy badawczo w przypadku architektury, chociaż jest niezmiernie ważny także dla badań literackich i teatralnych. W sprawie funkcji teoria architektury może być więc pomocą dla teorii literatury i teatru. Z kolei problemy znaczenia są, przeciwnie, o wiele wyrazistsze w literaturze niż w sztukach plastycznych. Pomimo tego dla malarstwa problem znaczeniowej analizy poszczególnych elementów dzieła, w tym także elementów formalnych, jak barwa i linia, jest o wiele ważniejszy, niż się zazwyczaj sądzi. Zadaniem teorii literatury jest więc podanie pomocnej dłoni teorii malarstwa w tym względzie. Proszę wybaczyć, że mając mówić o mojej pracy, mówię znowu ogólnie o teorii sztuki. Taki już los teoretyka.

Jeszcze tylko jedno pytanie: czy istnieje przystępny wykład problemów strukturalizmu w teorii literatury?

Właśnie teraz, pod redakcją kolegi Havránka i moją, jest przygotowywany tom *Lektury o języku i poezji (Čtení o jazyce a poezii)*, który ma obejmować niewielkie artykuły na temat poszczególnych problemów językoznawstwa i teorii literatury ze stanowiska strukturalnego. Trudno, oczywiście, sądzić, że jest możliwa całkowita popularyzacja problemów tak złożonych, choć wydaje się prawdopodobne, że jeśli problemy te będą rozważane odrębnie w niewielkich artykułach różnych autorów, będzie to stanowiło krok do popularyzacji tego nowoczesnego poglądu naukowego.

przełożył Jacek Baluch

O metodologii nauki o literaturze*

Wiosną 1944 roku odbyła się w Towarzystwie Historycznoliterackim dyskusja na temat podstawowych problemów historii literatury. Impulsem była konkretna sprawa: rozważania

* Tekst przygotowany w 1944 r., pierwodruk „Orientace” R. 3 1968 nr 1, s. 29—37; książkowo w: J. Mukařovský: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha 1971, s. 183—200.