

TRZY KULTURY

Wróćmy na chwilę do niemodnego pojęcia „kultura narodowa”. Na potrzeby niniejszego tekstu proponuję uważać tę kulturę za „lokalną”, chociaż charakter postulowanych przeze mnie relacji jest najprawdopodobniej podobny we wszystkich wymiarach relacji jakichś zawsze mniejszych „lokalności” z ich jakimiś zawsze większymi, a zawierającymi te pierwsze, „uniwersalnościami”. „Kultura narodowa” byłaby wtedy jedną z pośrednich między „minimalnie lokalną” („idiokulturą”) a uniwersalną (ewentualna różnica między pojęciami ‘uniwersalności’ i ‘globalności’ jest w tym momencie nieistotna).

Teza ogólna jest taka: kultura narodowa nabiera wartości (myślę głównie o estetycznych) gdy zachowuje „harmonijne zestrojenie”, rodzaj równowagi między lokalnością a uniwersalnością. Termin ten podobny jest do „jednolitego zestrojenia” (*Einstimmigkeit*) E. Staigera, który z kolei wywodzi je z pojęcia *consonantia* św. Tomasza z Akwinu (Staiger, 1985, 269), ale dotyczy innego, mniej ogólnego pojęcia; Staigerowi chodzi o strukturę interpretowanego dzieła, której elementy muszą współgrać jakoś z całością, by owo współgranie mogło u odbiorcy wzbudzić pozytywną estetyczną reakcję. Moje ‘zestrojenie’ dotyczy tylko jednego aspektu przejawów kultury: ich widocznego miejsca na skali między lokalnością a uniwersalnością, choć też jest istotne dla ich estetycznej oceny.

Przejawy kultury, w tym dzieła sztuki, jeśli są swoiście wyważone między lokalnością a uniwersalnością, są wtedy zarazem atrakcyjne do wewnątrz (dla społeczności, z której się wywodzą), jak i na zewnątrz (dla innych, „globalnych” społeczności). Jeśli pierwiastek lokalności przekracza pewną graniczną wielkość, kultura staje się banalna dla swojej, a niezrozumiała i obca dla innych nacji; jeśli analogiczna wartość przekracza pierwiastek uniwersalności — staje się banalna dla innych, a zbyt obca i niezrozumiała dla własnej, lokalnej społeczności. Mamy więc trzy kultury (czy raczej trzy tendencje kultury narodowej): uniwersalną (czy też: zbyt uniwersalną), lokalną (*resp.* zbyt lokalną), i harmonijną. Trudna do osiągnięcia i do zmierzenia, delikatna harmonia, czy też równowaga, dla odbiorcy zewnętrznego sytuuje oceny obiektu między oryginalną egzotyką a „prawie” swojskością; dla wewnętrznego — między swojskością a oryginalnością. Harmonia łatwo bywa zachwiana

przez „eksces” bądź lokalności, bądź kosmopolityzmu — wyjątkowo używam tu pojęcia post-modernistycznego, a więc terminu „kosmopolityzm” w znaczeniu innym, niż w naszej „lokalnej” kulturze od zawsze, po to tylko, by nie przydawać jego desygnatom żadnych ocen (patrz np.: Ulrich Beck, 2006, *passim*) — czyli uniwersalizmu.

Co więcej, ponieważ ten ostatni — po pierwsze — z pewnością (tak jak i ten pierwszy) związany jest z jakąś dozą snobizmu twórców i odbiorców, ale zarazem — po drugie — osiągnięcie z nim i w nim uniwersalnego (ponad lokalnego) sukcesu jest dużo trudniejsze, niż w ekscesie lokalności, najczęściej z jednej strony bardziej kusi (bo więcej można tam wygrać), ale z drugiej jest bardziej ryzykowny: więcej można tu stracić. Dlatego mnie interesuje.

Jego efekty negatywne to brak powodzenia zarówno w sferze lokalnej, której się nie chciało, jak i w sferze uniwersalnej (kosmopolitycznej), w której jest za dużo konkurencji. Nie ma tu symetrii: zamknięcie się w lokalności wydaje się bezpieczniejsze, dla sukcesu pewniejsze, choć sukces jest tu niewielki. W tej „grze” jest więc i metoda „mini” i metoda „max”; „harmonijne zestrojenie” to metoda „mini-max”, wymagająca najwięcej trudu, ale oplącalna.

Choć najbardziej spektakularne ilustracje ekscesu uniwersalizmu (i jego klęsk) czerpać można, *nomen omen*, ze sztuk wizualnych, chciałbym przedstawić też przykłady z innych dziedzin: z języka potocznego i z języka współczesnej humanistyki.

Przy okazji zauważmy, że wspomniana wyższa atrakcyjność kultury „trzeciej”, harmonijnej, da się wywieść także z estetycznych koncepcji A. Molesa (Moles, 1958, 31, *passim*) czy G. D. Birkhoffa (Birkhoff, 1950, 189, 288-332).

Obaj autorzy konstruują podobne formuły estetyczne, które są *de facto* psychologizujące. Co prawda pokazują konieczną grę dążenia samych obiektów „estetycznie walentnych”, jak powiedziałby Ingarden, do jakiejś równowagi ich cech oryginalnościowych i klasycyzujących, przy czym w odróżnieniu od historycznie klasycznych koncepcji piękna, kluczowe jest tu pojęcie oryginalności, która jawi się jako względna (cecha oryginalna to cecha rzadka w danej próbie) — jednakże względność ta pochodzi nie tylko, czy wręcz nie tyle od natury owych obiektów, ile od natury i doświadczeń samych podmiotów percepujących owe obiekty. Moles powiada (Moles, 1958, 161), że piękne jest to, co nas zaskakuje czymś nowym, co... dobrze znamy. Taka intuicja złotego środka między sprzecznymi cechami relacji przedmiot-odbiorca (podmiot), powodującego odczuwanie przez podmiot

„przyjemności estetycznej”, efekt spełnienia norm estetycznych, jest także ogólną wielkością określającą „piękno czegoś” u Birkhoffa. Wielkość ta (M) jest funkcją dwóch zmiennych: O i C taką, że $M = O/C$, gdzie ‘ O ’ (ang. *order*) wyraża stopień percepowanego uporządkowania (strukturowości, systemowości, „klasycznej formy”) –subiektywne poczucie „miłego, prostego porządku, jego rozumienie, etc.” (Birkhoff, 1958, 306) — natomiast ‘ C ’ wyraża złożoność (ang. *complexity*), stopień niezrozumiałego skomplikowania, niepokoju, odpowiadający stopniowi wysiłku ze strony podmiotu percepującego. Kiedy rośnie ‘ O ’ a maleje ‘ C ’, zmniejsza się estetyczna wartość ‘ M ’. Oczywiście, idealna wartość ‘ M ’ równa się 1, a więc, kiedy ‘ O ’ przekracza wartość ‘ C ’, wartość ‘ M ’ także spada.

Birkhoffa wielkość ‘ O ’ zdaje się odpowiadać intuicjom klasycyzujących kryteriów piękna, temu, co „dobrze znane” (trening odbiorcy może ją poszerzać, wtedy staje się odbiorca coraz bardziej „wybredny”), a wielkość ‘ C ’ — kryteriom oryginalnościowym, temu, co nowe i zaskakujące.

Order odpowiada kulturowej lokalnej swojskości, a *complexity* — uniwersalności. ‘Harmonijne zestrojenie’ jest więc najbliższe idealnej realizacji formuły $M = O/C$, gdzie ‘ M ’ bliskie jest jedności.

Przykładu rodzimego z dziedziny malarstwa proponuję poszukać w okresie polskiego dwudziestolecia międzywojennego, dlatego właśnie, że jest to okres uznany słusznie za niezmiernie czuły dla konfrontacji w kulturze wartości lokalnych, swojskich i znanych, narodowych i tradycyjnych, z wartościami ponad czy poza-narodowymi, programowo uniwersalistycznymi czy kosmopolitycznymi.

Mówi się o świadomości momentu dziejowego wśród ówczesnych artystów. Świadomości faktu, że właśnie nie tylko odradza się narodowe państwo, ale że jednocześnie rodzi się możliwość artystycznego działania oderwanego — nareszcie — od tej właśnie narodowej sprawy; swoboda polityczna sprzyjać będzie swobodzie twórczej, której będzie się można oddać bez groźby narodowej, społecznej anatemy. Taki obraz ówczesnej zbiorowej świadomości artystycznej funkcjonuje dzisiaj w obowiązującym oglądzie historycznym. Przypomina się manifest zakopiański Żeromskiego, prorokujący, że tak właśnie będzie, że literatura sprawą polską już się zajmować niedługo nie będzie musiała, i nie zajmie; cytuje się Lechonia „A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę”, w końcu gombrowiczowską szyderczą „synczyznę” z Transatlantyku.

To przeciwstawienie się kultury „pierwszej” (uniwersalnej) kulturze „drugiej” (lokalnej) autorka albumu malarstwa 20-lecia międzywojennego nazywa „szamotaniną z romantyczną koncepcją” (Pollakówna, 1982, 12): tzw. romantyzm, to u niej właśnie owa „druga kultura”, lokalna i tradycyjna. „Romantyzm” charakteryzować się miał przede wszystkim „konwulsyjnym zagnieżdżeniem się w zaborczej polskości [...], pochwałą ruralizmu, apologią natury” (Pollakówna, 1982, 23). Natomiast dla tzw. tu przeze mnie pierwszej kultury, według tej autorki, prekursorskie były modernizmy przełomu stuleci, „sztuka dla sztuki”, w której „upatrywano szansę uniwersalizmu, szansę wyrwania się z kręgu narodowej martyrologii” (Pollakówna, 1982, 13). Pierwsza kultura, uniwersalistyczna, to głównie zerwanie z tradycyjną swojskością: „I może należałoby sformułować sprawę dość kategorycznie: przeważająca część z tego, co liczy się w polskiej sztuce międzywojennego okresu, powstaje w opozycji do polskiego romantyzmu” (Pollakówna, 1982, 23). Diagnoza przy czyn takiej a nie innej twórczości malarskiej wydaje się trafna, objaśniona dość przekonująco i szczegółowo: drobiazgowo etykietuje się w przytaczanej pracy rozmaite grupy artystyczne i „sytuacyjne”. Autorka zauważa i komentuje (wprawdzie pokrótce) także te nurty artystyczne i teoretyzujące owych czasów, które proponują umieścić w zapowiadanej „trzeciej kulturze”, a więc najbardziej harmonijnej: nurty „stylistyczne”, szukające swojego miejsca i swojej misji niejako pośrodku dwóch głównych prądów, próbujące (w manifestach bardziej niż w praktyce twórczej) godzić uniwersalistyczną nowoczesność z narodowym charakterem sztuki.

Taka trzecia kultura stosunkowo najłatwiej i najbardziej przekonująco przejawiała się wówczas w muzyce, głównie za sprawą Szymanowskiego. I to nie bez ciągłej pamięci o genialnym przetwarzaniu narodowej swojskości w uniwersalność przez Chopina, twórcę — o ironio! — na wskroś przecież romantycznego!

Malarstwo tej trzeciej kultury, to np. niektóre — wcześniejsze — prace Tytusa Czyżewskiego albo Zbigniewa Pronaszki, jego portrety polityków, zwłaszcza słynny (bo głośno krytykowany przez bardziej zbuntowanych kolegów) portret Witosa na tle „ruralnego” pejzażu; przede wszystkim jednak ludowe stylizacje Władysława Skoczylasa i Zofii Stryjeńskiej, najbardziej rozpoznawalnej stylistki. Także większość pejzażowo-rodzajowych, przesyconych koloryzmem obrazów Władysława Jarockiego, prace pejzażowo-rodzajowe Stanisława Kamockiego, a nawet Stefana Filipkiewicza czy Teodora Grotta, czy Mehoffera.

Książka Pollakówny zawiera aż 225 reprodukcji obrazów polskiego malarstwa z lat 1918-1939, ale tylko kilka — 2 do 3 — z prezentowanych dzieł, a więc około 1%, należy do „trzeciej” kultury, pośredniej między europejską uniwersalnością, a narodową, lokalną swojskością.

Za to malarstwa „drugiej kultury” w ogóle się nie pokazuje — jakby go wcale w omawianym okresie nie było. Tym „wszystkim, co liczy się w polskiej sztuce międzywojennego okresu”, są wyłącznie dzieła uniwersalne. Zbiór ilustracji omawianego albumu — podobnie, jak zbiory w galeriach stałych muzeów polskiego malarstwa — prezentuje tylko malarstwo XX-lecia „pierwszej” kultury. Cały wywód Autorki, niewątpliwie fachowy i prawdziwy, oraz jego ilustracje — pokazując i mówiąc prawdę, nie mówią całej prawdy. Ukazują malarstwo „antyromantyczne”, „pozanarodowe” tak, jakby było ono jedyne i następujące w czasie „rzeczywistym” po romantycznym i narodowym, całkowicie wypartym. Tak jednak nie było. Obrazy „drugiej” kultury nadal w 20-leciu międzywojennym powstawały, bywały wystawiane, oglądane, kupowane, wieszane, reprodukowane, rozpowszechniane, cenione. Obok Pronaszków, Chwistków, Cybisów, Waliszewskich, obok Krauzego, Stażewskiego, Hillera, Czyżewskiego, Taranczewskiego, itd., byli i tworzyli w najlepsze: Pochwański, Kotarbiński, Pruszkowski, Zygmuntowicz, a przede wszystkim Stanisław Bagiński (vel Bagiński) i Chelmiński — nie mówiąc już o największym i niewątpliwie zarazem najbardziej cenionym i najbardziej typowym, „sztandarowym”, stanowiącym owego typu kwintesencję — Wojciechu Kossaku.

Malarze ci nie podejmowali wyzwania abstrakcjonizmu: portretowali postacie znaczące w narodowym życiu społecznym, przywoływali anegdoty z dziejów narodu — nie wyłącznie martyrologiczne, także momenty legendarnej niekiedy tylko chwały — rejestrowali chwile sobie współczesne, ważne dla politycznego bytu wspólnoty, utrwalali swojskie widoki, „zwyczaje i obyczaje”. Pewnie nie zawsze potrafili pogodzić wartości artystyczne, warsztatowe i ogólnie estetyczne, z zapalem ilustratorskim. Ale byli.

Poza dwoma bodaj (jedno dzieło Stryjeńskiej, jedno Wdowiszewskiego — nawet *Chłopiec w czapce* Zygmunta Waliszewskiego mógł być chłopcem francuskim, bo kawaleria francuska od czasów I cesarstwa stosowała polski krój czapek), każdy prawie z pozostałych 223 obrazów reprodukowanych w omawianym albumie mógł być namalowany przez jakiegokolwiek artystę gdziekolwiek w Europie. Oczywiście, malarski warsztat obrazu jest rozpoznawalny, bo rozpoznawalny jest indywidualny styl większości polskich artystów,

zwłaszcza dla obcujących z nimi na codzień specjalistów. Ale nie ma w tych dziełach żadnych cech wspólnych, a dystynktywnych dla narodowej wspólnoty, pozwalających na ewentualne wyróżnienie większych grup z ogólnoeuropejskiego malarstwa. Paradoksalnie, wbrew zapewne swoim marzeniom i wbrew przekonaniom omawianej Autorki, artyści ci w większości — przy całej swej odrębności „w skali lokalnej”, polegającej na owym przeciwstawieniu się „romantycznej” swojskości — stali się tak podobni do swoich kolegów ze wszystkich krajów starego kontynentu (zwłaszcza w sztuce abstrakcyjnej, co oczywiste), że w wymiarze uniwersalnym, do którego dążyli i do którego weszli, stracili całą swoją oryginalność, którą zachowują nadal jedynie w wymiarze regionalnym, lokalnym, polskim i narodowym, od którego chcieli się odciąć.

Dla lokalnych „swoich” są zbyt obcy i niezrozumiali, dla uniwersalnych „obcych” — zbyt swojscy... Ciekawy jest zresztą „eksces uniwersalizmu” nie tylko u części dawnych artystów, ale też i u współczesnej nam badaczki ich sztuki.

Oczywiście, taka troistość tendencji w narodowej kulturze z pewnością nie jest specjalnością jednej nacji. Poza tym w kulturach „drugich” różnych nacji, czyli swojskich w ramach poszczególnych narodowości kulturowych, mogą istnieć jakieś inwarianty form i treści, podobnie, jak w kulturze „pierwszej”, uniwersalistycznej, czy nawet „trzeciej”, harmonijnej. Niemniej tylko w kulturze „drugiej” i „trzeciej”, obok inwariantów, zachowane są — z definicji — cechy wyróżniające.

Przejdźmy do przykładów językowych (chodzi o jeden właściwie z podsystemów języka, słownictwo i frazeologię) nadmiaru pierwiastka uniwersalizmu.

W każdym języku potocznym — trzymajmy się jednak polszczyzny — zmiany językowe, w tym nowe zwroty (frazologizmy) i słowa, rozchodzą się od niewielkiego centrum socjo-językowego ku peryferiom, jak powiada falowa teoria Schmidta. Póki używa je niewielka liczba użytkowników z centrum, na przykład z tzw. społecznej elity kulturalnej, zjawiska takie są z liczbowego punktu widzenia oryginalne, czyli nie-swojskie. Gdy jednak stają się powszechne, ich oryginalność przeradza się w szablon i banał. Współczesność jest dobra dla obserwacji takich zjawisk, bo techniczne warunki ich rozchodzenia się stały się tak efektywne, jak nigdy przedtem, z racji działania tzw. środków masowego przekazu informacji.

Chciałbym dla przykładu zwrócić uwagę na zwrot „tak naprawdę”, którego nadużycie jest już tak wielkie, że warto się nad nim zastanowić. Czynnikiem wzmacniającym upo-

wszechnienie zwrotu był prawdopodobnie charakter jego pierwotnego społeczno-językowego centrum, które wyrażenie to onegdaj „wylansowało”: to przecież tzw. elity społeczne i kulturalne, dziennikarze, twórcy kultury, politycy i inne „osoby publiczne”, choćby sporadycznie publiczne. Włącza się zatem w jego „oszałamiającą karierę” czynnik snobizmu. „Tak naprawdę” reprezentuje grupę tzw. wytrychów leksykalnych, będąc synonimem całego szeregu rozmaitych, dawniej stosowanych wyrażen, które wszystkie zastępuje, a które — wobec niemożliwości synonimii pełnej — mają (miały) swoje specyficzne „odcienie znaczeniowe”, obecnie zatracone i zgubione przez wszędobylskiego „zastępcę”. Były to wszelkie wyrażenia zawierające również leksem „prawda”, takie, jak: prawda, prawdę mówiąc, prawdę powiedziawszy, prawdę rzekłszy, naprawdę, *dialekt.* po prawdzie, =zaprawdę, =prawdziwie — i wiele innych. Potem synonimy dalsze, albo wyrażenia bliskoznaczne zależnie od kontekstu, jak: oczywiście, właściwie, *de facto*, faktycznie, rzeczywiście, w rzeczywistości, w rzeczy samej, w zasadzie, zasadniczo, zapewne, pewnie, w istocie, itp.

Zwrot ten, niby jakiś funktor, sugeruje „obiektywność” prawdziwości informacji, którą poprzedza w wypowiedzeniu. To już nie tylko prawda, ale jakaś nad-prawda. Wszystkie informacje, które slyszełiśmy przed „tak naprawdę” — czyli na lewo od tego „dwuargumentowego funkтора” — w momencie i na mocy użycia tegoż okazują się wątpliwe co do swej prawdziwości, a te na prawo od niego (po nim), owej prawdziwości nabierają. Co ciekawe bowiem, często w wypowiedzeniu takim mamy co najmniej dwie informacje, albo dwie grupy informacji, z których jedna poprzedzona jest owym „funktoorem obiektywnej asercji”, uzupełniając drugą z nich, czasem nawet jej przecząc, wraz z jakimś spójnikiem oznaczającym opozycję: „Tak, festiwal zaczyna się w sobotę w południu, ale tak naprawdę zacznie się dopiero od niedzielnego koncertu...”. Zawsze jednak, bez zmiany znaczenia całości, kolejność informacji można by zmienić tak, żeby to ta pierwsza opatrzona została „funktoorem”: „Tak, festiwal zaczyna się dopiero od niedzielnego koncertu, ale tak naprawdę zacznie się w sobotę po południu...”. I na tym polega absurdalność jego „funkcji”.

„Tak naprawdę” występuje też jako funktor jednoargumentowy, na przykład na samym początku wypowiedzenia, a nawet całego tekstu. Cokolwiek mówi się o czymś, że jest, lub coś czyni, lub czemuś podlega, lub jest jakieś, prawdziwość takiej informacji byłaby zatem wątpliwa, w odróżnieniu od takiej informacji, którą owym magicznym znacznikiem opatrzymy. Trudno nie dopatrzeć się w nim zarazem jakiejś niewytłumaczalnej epi-

stemologicznej pewności siebie podmiotu mówiącego, niezwykle roszczenia do ekskluzywnego, zmonopolizowanego posiadania prawdy, jak i charakterystycznego dla naszych czasów „domniemania sensu ukrytego”, które najchętniej nazwałbym „złudzeniem hermeneutycznym”.

W wielu przypadkach zwrot ten sprawia wrażenie zwykłego „wypełnienia ciszy”, wypowiedzenia natrętnego, dokonywanego bez żadnego zamierzonego celu informacyjnego, czyli wrażenie swoistego szumu informacyjnego, zjawiska dla komunikacji zbędnego, wręcz szkodliwego. Wtedy jednak także, mimochodem, na wzór wtężyć „niecenzuralnych”, wulgaryzmów „przerywnikowych”, których wulgaryzmu ich nadawcy zupełnie nie spostrzegają, niesie on symptomatyczną informację konotacyjną o intelektualnej, społecznej czy towarzyskiej kondycji tychże nadawców. Wskazuje „denotacyjnie”, że mają oni pretensje do jakiejś obiektywnej, uniwersalnej Prawdy, chociaż ukrytej — świadcząc jednak zarazem „konotacyjnie” o prawdzie nader swojsko-lokalnej, ograniczonej i zupełnie niechcianej, bo źle o nich samych mówiącej.

Wyrażenie to ma w każdym razie w języku potocznym mówionym podobny charakter semantyczny i podobne źródło psycho-lingwistyczne, co wszelkie „terminy występujące nieistotnie”, o których słów kilka za chwilę. Jest albo zbędne w ogóle, albo zastępowalne innymi wyrażeniami. Jego nadużywanie jest więc pewnego (estetycznego) rodzaju ekscysem, nadmiarem snobistycznie poszukiwanej oryginalności obracającym ją w banał, chociaż formalnie pozostaje na poziomie narodowej kultury językowej.

Innymi elementami zupełnie zbędnymi w języku, ale ciągle się w nim pojawiającymi, są na przykład leksykalne zapożyczenia takie, które ze względu na ów brak potrzeby nazywają lingwiści „luksusowymi”. Pojawiają się one na przykład jako nazwy, których desygnaty już posiadają jakieś inne nazwy. I zupełnie podobnie, jak to się dzieje w kulturze materialnej z towarami konsumpcyjnymi, właśnie to, co luksusowe, jest zarazem modne. Między innymi dlatego pewnie, że to, co modne, musi z definicji wkrótce ustąpić miejsca czemuś innemu, jeszcze bardziej modnemu, więc aby można było to coś usunąć, nie może ono być potrzebne. „Modne” — to między innymi ozdobne, ale zbyteczne. W pojęciu mody tkwią takie sprzeczne elementy, jak właśnie pewna „zdobność” oraz owa zbyteczność — stąd mówimy też o „zbytku”, czyli luksusie, a więc o nadmiarze, a trzeba zgodzić się z ekonomistami, gdy twierdzą, że „wartościowe” nawet dobra w nadmiarze stają się bezwartościowe (Narski, 2000, 8, 9, 21). Jeśli zatem w języku naturalnym jakieś leksykalne

zapożyczenie luksusowe zostaje dłużej, to najczęściej dlatego, że zmienia swoje znaczenie, „starając się” jakby nie powiększać zanadto liczby synonimów. W dziejach języka doprowadza to jednak czasami do śmiesznych spotkań, kolokacji słów, które kiedyś były synonimiczne. Niektóre wyrażenia utrwalają się, zwłaszcza kiedy synonimii już się nie wyczuwa: ‘kotlet schabowy’ (etymologicznie rzecz biorąc, schab i kotlet to to samo: równie dobrze można by powiedzieć: „schab kotletowy”), ‘cesarskie cięcie’. Inne pozostają pleonastyczne dla niewielu: ‘centralny ośrodek’ (zmora tłumaczy, pochodzi z przypadkowo kiepskiego przekładu „die zentrale Orten”), ‘wyjście ewakuacyjne’, ‘rada konsultacyjna’, ‘potencjalne możliwości’, ‘realna rzeczywistość’, ‘aktywny działacz’, ‘wzruszenie emocjonalne’, ‘zasłużona emerytura’, ‘śmietana kremowa’, ‘umowa kontraktacyjna’, ‘napis inskrypcyjny’, czy ‘medialne środki przekazu’. Synonimię tę kiedyś zapewne albo wyczuwano, albo (choć w niektórych przypadkach) powinno się było wyczuwać bardziej powszechnie.

I właśnie ów brak wycucia, związany pewnie z brakiem stosownego wykształcenia, choćby z brakiem znajomości języków i dbałości o dobry przekaz informacji, zdaje się świadczyć — podobnie, jak w przypadku zwrotu „tak naprawdę” — o podobnych motywach społeczno-językowych twórców takich wyrażen: chcieli ambitnie wznieść się ku uniwersalności ponad swojskość słów takich, jak: ośrodek, wyjście, rada, możliwości, rzeczywistość, działacz, wzruszenie, cięcie, zasłużona, śmietana, umowa, napis, środek. No i wyszło, jak zwykle.

Od pewnego czasu (w Polsce — od mniej więcej ćwierćwiecza) pojawiają się w tekstach humanistów terminy dość swobodnie „zaczepnięte” z tekstów obcojęzycznych. Swoboda ta polega na tym, że podobnie, jak w przypadku powyższych pleonastycznych wyrażen zapożyczeniowych, ich użytkownicy (twórcy?), działając pod wpływem swoistego snobizmu, nie widzą potrzeby związku między zapożyczoną nazwą a jej desygnatem, który albo ma już inną, starszą nazwę (wtedy powiększa się synonimię), jak choćby ‘ekfrazja’ lub ‘dyskurs’, albo jego „nowa” nazwa przysługuje już innym desygnatom (powiększa się wtedy liczba homonimów) — jak ‘narracja’, ‘aktor’, ‘paradygmat’. Dążąc do jak największej uniwersalności, często tracą komunikacyjną, logiczną i w ogóle zdroworoządkową zrozumiałość, a więc swojskość. Stosowanie takich czy innych terminów zapożyczonych nie jest samo w sobie niczym dziwnym i nie stanowiłoby wspomnianego ekscesu, zakłócającego harmonię zestrojenia, gdyby nie jego olbrzymia frekwencja, masowa powszechność właściwa modzie.

Już ta jedna ich cecha, bycie modnymi, mogłaby stanowić wystarczający powód do zaniechania stosowania takich terminów w nauce. Leon Koj powiada, że „[...] nauka jest jedyną dziedziną ludzkiego poznania niezależną od chwilowych mód, od kultu, religii, interesów grup społecznych...” (Koj, 1994, 18). O przyczynach bezwartościowości zjawisk „modnych” wspomniałem wyżej. Dotyczy to nie tylko terminów w sposób oczywisty obcojęzycznych: także takich, które zapożyczają tylko jedno, uniwersalistyczne znaczenie z obcego słowa, mającego w języku docelowym swój swojski odpowiednik, funkcjonujący w innym, tradycyjnym znaczeniu. Na przykład termin ‘tożsamość’, o którym już jakiś czas temu Antonina Kłoskowska pisała, że jest modne (Kłoskowska 2005, 99). O bezsensowności tego słowa jako terminu — w znaczeniu innym niż identyczność — pisałem szczegółowo gdzie indziej (Jakóbczyk, 2011, 7-30), podobnie, jak o terminach ‘dyskurs’ i ‘paradygmat’ (Jakóbczyk, 2011, 31-56).

Co do terminu ‘dyskurs’, przypomnę tylko, że w polszczyźnie mamy ich trzy różne, jak zauważa Michał Głowiński (Głowiński, 1988, 105): tradycyjny, „benveniste’owski” i ... ten trzeci. Głowiński nazywa go pojęciem teoretycznoliterackim i wywodzi od inicjatywy swego imiennika, Foucault. Ten jednak nigdzie nie definiuje tego terminu, tylko go używa, a mówiąc dosadniej — nadużywa, chociaż ta nadmierna częstotliwość razi bardziej w języku polskim (bo słowo jest pełnym zapożyczeniem), niż w oryginale. W tekstach jego hiperbole, brak logicznego układu, barokowe amplifikacje i afektacja diagnoz zjawisk społecznych, rzekomo sprawianych, jak zresztą prawie wszystko, przez wszechobecną i wszechmocną mowę — wszystko to każe czytelnikowi Foucaulta pamiętać o najważniejszej okoliczności dla interpretacji każdego francuskiego filozofa, której każdy taki filozof też jest świadom: pisma filozoficzne należą we Francji tradycyjnie do literatury pięknej (*belles lettres*). Z całym dobrodziejstwem tej przynależności inwentarza. Dlatego powołując się na „para-semiotyczno-pragmatyczno-społeczno-polityczne” analizy Michela Foucault postępujemy tak, jakbyśmy powoływali się na Mickiewicza, Norwida, Kafkę, Tristana Tzarę albo Salvadora Dali.

Kariera tego pojęcia-terminu w Polsce i w ogóle w Europie bierze się stąd, że zamiast bezpośrednio z francuskiego językoznawstwa do innych filologicznych dyscyplin, a dalej do nauk społecznych, pojęcie to wchodziło najpierw z tegoż językoznawstwa do francuskiej filozofii (głównie Foucault i Paula Ricoeura), potem — kilkadziesiąt lat po Ferdynandzie de Saussure — do filozofii i nauk społecznych amerykańskich, żeby w ich kon-

tekście wrócić do Europy i zadomowić się, między innymi, w Polsce. Zadomowienie to następuje w kręgach dyscyplin, które wcześniej nie musiały lub nie chciały interesować się lingwistyką, a pojęcie ‘dyskursu’, czyli po prostu mowy, dla większości ich młodych adeptów zaczyna się od Teuna van Dijka, Michaela Billiga czy Siegfrieda Jägera i — ewentualnie, co jest już dla nich niemal „prehistorią” — od Foucault czy Ricoeura właśnie (Kruppecka, 2004, 225-232).

Termin ‘discours’ pojawia się tymczasem u tego ostatniego filozofa dopiero na początku lat 70, w związku z pobytem w Stanach Zjednoczonych właśnie od roku 1970: „...francuski hermeneuta napisał w języku angielskim — gdyż był z wykładami na amerykańskich uczelniach — rozprawę *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia* (*Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*)” (Baszczak, 2010, *passim*). Z pewnością wyraz *discours* wydał się dużo bliższym odpowiednikiem ‘mowy’ do przekładu na angielski, niż *parole*: pole semantyczne tego ostatniego wyrazu zawiera bowiem we francuskim znaczenia takie, jak „słowo” (np. ‘słowo honoru’, albo ‘Na początku było Słowo’) albo ‘słowa piosenki’, co po angielsku trzeba by oddać wyrazem ‘lyrics’, a to byłoby tu nie na miejscu. Można było użyć ‘speech’, ale w końcu ‘discourse’ jest nawet etymologicznie i fonetycznie najbardziej związany z dawnym francuskim synonimem *parole* — czyli *discours* właśnie — więc wydał się tłumaczowi (który zapewne chciał zachować tzw. koloryt) najwłaściwszym słowem.

We francuskim główne znaczenie tego słowa pozostaje ciągle żywe — nie tak, jak w polszczyźnie. Jeśli zatem użytkownik języka francuskiego powiada „discours”, ma w świadomości także ten cały ładunek semantyczny, te wszystkie znaczenia słowa, których użytkownik polskiego języka mieć nie może i nie będzie miał. Nie mówiąc już o konotacyjnym sensie — w polskim zawsze będzie obecny np. dodatkowy sens „bycia zapożyczeniem”. Kiedy zatem przeciętny polski humanista u zarania XXI powiada „dyskurs”, ma niezupełnie to samo na myśli, co jego francuskojęzyczny kolega. Gdyby chciał powiedzieć to samo, powinien mówić raczej „mowa”. Byłby wtedy jednak zbyt zrozumiały, zatem woli jednak pozostać poza nawiasem swojskości w nadziei, że tylko w ten sposób i przez to samo — znajdzie się w *universum*. Nie wie, że zdradza się ze swoją niechcianą swojskością właśnie; w ostrogach — ale bosy.

Daruję już czytelnikowi rozwijanie dywagacji o ‘paradygmacie’, odsyłając do wspomnianego, innego tekstu. Przypomnę tylko, że Kuhnowski ‘paradygmat’ miał być szero-

kim kontekstem naukowym, tym, co dawniej nazywano „gruntem naukowej wiedzy ogólnej”, z którego rodzą się nowe stany nauki; zarazem jednak jest ‘paradygmat’ wynikająca z tego kontekstu nauką samą, „dyscypliną dojrzałą”, stanem, który może ona dopiero „osiągnąć”, a Kuhn ma wątpliwości czy którakolwiek z dyscyplin nauk społecznych w ogóle osiągnęła już jakiś paradygmat (Kuhn, 1963, *passim*). Może więc paradygmatu wcale nie ma? Niektórzy jednak widzą mnóstwo paradygmatów naraz w każdej, najbardziej specjalistycznej dziedzinie. Im więcej ich tam znajdują i nazwą właśnie „paradygmatami”, a nazwać przecież tak mogą właściwie wszystko (termin jest wieloznaczny), tym cenniejszego zdają się dokonywać odkrycia. I może zdobywają jakieś urzędnicze, lokalne i zaściankowe punkty — ale nie zdobywają uniwersalnego świata idei, o którym marzyli.

Literatura:

- Baszczak, Błażej; 2010: <http://www.filozofia.pl/old/zf06/prezentacje/bbaszczak.pdf> (listopad 2010)
- Beck, Ulrich; 2006, *The cosmopolitan vision*, Cambridge: Polity Press
- Birkhoff, George David; 1950, *Collected Mathematical Papers*, III vol., New York: American Mathematical Society
- Głowiński, Michał; 1988, [hasło] dyskurs; w: Janusz Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Ossolineum, s. 105
- Jakóbczyk, Stanisław; 2011, *Dla kogo Polska. Szkice o języku, kulturze i świadomości narodowej*, Poznań: Wydawnictwo Kontekst
- Kłoskowska, Antonina; 2005, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa: PWN
- Koj, Leon; 1994, *Nauka i wartości*, w: *Filozofia Nauki*, R. II, Nr 2(6), ss. 15-26
- Krupecka, Iwona; 2004, *O Hermeneutycznej funkcji dystansu Paula Ricoeura w świetle pojęcia gry*, w: *Filo– Sofija*, Nr 1 (4), ss. 225-232
- Kuhn, Thomas. S.; 1963, *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa: PWN
- Moles, Abraham; 1958, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris: Flammarion
- Narski, Zygmunt; 2000, *Ekonomia. Nauka o gospodarowaniu*, Toruń: Suspens
- Pollakówna, Joanna; 1982, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939, napisała...*, Warszawa: Auriga Oficyna Wydawnicza
- Staiger, Emil; 1985, *Kilka uwag o problemie wartości*; w: *Pamiętnik Literacki*, LXXVII, 4, ss. 265-278