

THE PROBLEMS OF LITERARY GENRES  
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES  
ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

# Zagadnienia Rodzajów Literackich

2017

60/123

z.3

Ł Ó D Z K I E T O W A R Z Y S T W O N A U K O W E

W numerze  
piszą m.in.

Magdalena  
Heydel

Emanuel  
Kulczycki

Olga  
Łabendowicz

## The Problems of Literary Genres

Les problèmes  
des genres littéraires



Humanistyka jako translacja  
i komunikacja

Zagadnienia  
Rodzajów  
Literackich

# The Problems of Literary Genres

## Les problèmes des genres littéraires



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

„Zagadnienia Rodzajów Literackich” — zadanie finansowane w ramach umowy 597/P-DUN/2017 ze środków  
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

# Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LX  
ZESZYT 3 (123)



Łódź 2017

**REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF**

Jarosław Pluciennik

**REDAKCJA/EDITORS**

Craig Hamilton, Agnieszka Izdebska, Michał Wróblewski

**SEKRETARZ/SECRETARY**

Anna Zatora

**PEŁNIĄCY OBOWIĄZKI SEKRETARZA/ACTING SECRETARY**

Michał Rozmysł

**RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD**

Urszula Aszyk-Bangs (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jacek Fabiszak (Poznań), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Grzegorz Gazda (Łódź), Joanna Grądział-Wójcik (Poznań), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin), Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Marja Härämämaa (Helsinki), Magdalena Heydel (Kraków), Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea), Joanna Jabłkowska (Łódź), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Łebkowska (Kraków), Piotr Michałowski (Szczecin), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Naomi Segal (London), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

**REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS**

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler, Viktoria Majzlan

**RECENZENCI W ROKU 2017/REVIEWERS FOR 2017**

Lista recenzentów zostanie opublikowana w czwartym zeszycie.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2017

Printed in Poland



Druk czasopisma sfinansowany przez Uniwersytet Łódzki.

PL ISSN 0084-4446

e-ISSN 2451-0335

DOI 10.26485/ZRL; 10.26485/ZRL/2017/60.3

Wydanie I

**REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO**

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński, Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11

tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464

sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448

e-mail: [biuro@ltn.lodz.pl](mailto:biuro@ltn.lodz.pl)

<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

PROJEKT OKŁADKI: Paweł Więckowiak

PRZYGOTOWANIE CZASOPISMA DO DIGITALIZACJI: Maryla Błońska | [www.ekoslowko.pl](http://www.ekoslowko.pl)

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.

Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSH, EBSCOhost oraz na portalach ePNP i IBUK.

# SPIS TREŚCI | CONTENTS

## ROZPRAWY | ARTICLES

Magdalena Heydel — <i>Rób swoje, tłumacz!</i> Przekładoznawstwo jako metoda w humanistyce / <i>Do your job, translate!</i> Translation Studies as a Method in the Humanities .....	9
Łukasz Bogucki — The Terminological Conundrum of Translation Studies. Toward a Polish Dictionary of Translation Terms .....	25
Katarzyna Stadnik — Popularisation of Science as Translation: A Cultural Linguistic Account .....	37
Joanna Maj — Muzealna historia literatury / Museum Literary History .....	53
Maja Starakiewicz — Obraz jako argument w humanistyce / Image as Argument in the Humanities .....	67
Anna Wendorf — Audio Description in Fine Arts .....	83
Barbara Gawda, Kalina Kosacka — Obraz zaburzeń emocjonalnych w autonarracji K.R. Jamison / Picture of Emotional Disorders in the K.R. Jamison's Self-narration .....	95
Aleksandra Mochocka — Transmediation od Spatial Characteristics – Mervyn Peake's Gormenghast Series and Philip Cooke's <i>Gormenghast: A Board Game set in the World of Mervyn Peake</i> .....	111
Anna Smywińska-Pohl, Anna Jarmuszkiewicz — Dzieła osierocone jako wyzwanie dla humanistyki / Orphan Works as a Challenge for Humanities .....	127
Aleksandra Belina — Między wolnością badacza a pragmatyzmem. O degradacji nauk humanistycznych w obecnym dyskursie edukacyjnym / Between Freedom of the Researcher and Pragmatism. On Degradation of Human Sciences in Contemporary Educational Discourse .....	141
Olga Łabendowicz — Participatory Audiovisual Translation in the Age of Immediacy .....	159
Dorota Utracka — Humanistyczne aspekty architektury informacji. Rekonesans / Humanistic Aspects of Information Architecture. Reconnaissance .....	171

## ESEJE | ESSAYS

Emanuel Kulczycki: Dlaczego warto inwestować w humanistykę? . . . . . 193

## RECENZJE | BOOK REVIEWS

*Praktykowanie pamięci (Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, pod red. Marii Cieśli-Korytowskiej i Jakuba Czernika, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2016, ss. 535) (rec. Tomasz Cieślak) . . . . . 199



ROZPRAWY

ARTICLES





**MAGDA HEYDEL**

Uniwersytet Jagielloński\*

## ***Rób swoje, tłumacz!* Przekładoznawstwo jako metoda w humanistyce**

*Do your job, translate!* Translation Studies as a method in the humanities

### Abstract

Translation has become one of the most important aspects of contemporary culture in the globalised world: it is a condition for intercultural communication as well as a means of preservation of culturally specific elements. No longer can we ignore the impact it has on cultural praxis and the functioning of many disciplines of the humanities. As a methodological framework Translation Studies offers a set of analytic and interpretive tools for research into various “translation zones”, for a long time seen as marginal, but in fact the most active spaces in cultures. It is there that the mediation processes and cultural transfer happens. The paper looks at the ways in which Translation Studies defines its aims and methods and sketches possible uses they may be put into in the humanities. The Translational Turn in Culture Studies poses challenges both to TS and other disciplines of the humanities, at the same time offering promising, new research perspectives.

\* Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. Gołębia 16, 30-001 Kraków  
e-mail: [m.heydel@uj.edu.pl](mailto:m.heydel@uj.edu.pl)

Zacznę od sceny z dramatu *Translations* (1981) pióra Briana Friela, klasyka irlandzkiego teatru XX wieku. Rzecz dzieje się w małej wioseczce w hrabstwie Donegal, w roku 1833, a więc w okresie, kiedy Irlandia jest angielską kolonią. Brytyjczycy wprowadzają właśnie dwie reformy: szkolnictwa na poziomie podstawowym, przekształcając tzw. *bedge schools* w szkoły państwowe, oraz topograficzno-onomastyczną, sporządzając nowe mapy Irlandii. W wiosce pojawiają się angielscy wojskowi ze służb kartograficznych, którzy mają za zadanie dokonanie pomiarów i przeredagowanie miejscowych map, tak by zastąpić nazwy gaelickie angielskimi. Ponieważ ludność nie posługuje się językiem angielskim, oficerowie wynajmują tłumacza — jednego z synów miejscowego nauczyciela, który na skutek reformy traci posesję. Wielowątkowa akcja dramatu rozwija się nie bez zabawnych incydentów i nieporozumień — jeden z Anglików zakochuje się oczywiście w Irlandce — niemniej ostatni akt ma wymowę pesymistyczną, mroczną, omalże tragiczną. Kiedy zakochany oficer gdzieś przepada, Anglicy grożą mieszkańcom wioski represjami, łącznie z wybicciem trzody, wysiedleniem ludności i zrównaniem domostw z ziemią. Wstrząśnięty tłumacz, który nagle odkrywa, że znalazł się w sytuacji bez wyjścia, zamiast przekazać hiobowe wieści ziomkom, na groźbę reaguje słowami: *You are not--!* / „Nie zrobicie tego!”; na co otrzymuje zimną odpowiedź: *Do your job, translate!* / „Rób swoje! Tłumacz!” (Friel 2000: 80)<sup>1</sup>.

Ta wymowna scena ze sztuki, której zasadniczym tematem jest niemożność porozumienia, różnice językowe oraz wpływ przemocy jednego języka wobec drugiego na życie pojedynczych ludzi i całej społeczności, jak w soczewce skupia zagadnienia znajdujące się dziś w centrum refleksji przekładoznawczej i towarzyszące refleksji nad tym, czym jest tłumaczenie, jakie są warunki jego istnienia i funkcjonowania, do czego służy, komu służy oraz, *last but definitely not least*, kto, dlaczego, jak, w jakim celu i na jakich warunkach jest jego podmiotem. Zadając takie pytania, przekładoznawstwo wychodzi z impasu, w jakim znalazło się po radykalnym przyjęciu lekcji językoznawstwa i wiary w zasadę ekwiwalencji. Pisał o tym George Steiner, stwierdzając, że wina teorii tłumaczenia polega na tym, iż rozwija się „jak gdyby” (*as if*) kwestie relacji między oryginałem a przekładem zostały rozwiązane albo jakby ich rozwiązanie były wynikiem samego aktu przekładu. „*Praxis* (...) musi przyjmować postawę jak gdyby — pisze Steiner — teoria nie ma do tego prawa”

---

<sup>1</sup> Polskie wersje cytatów w moim niepublikowanym przekładzie.

(Steiner 2000: 382). Nowe przekładoznawstwo odmawia działania „jak gdyby”, dopytuje o warunki i konteksty zrozumienia problemów relacji w przekładzie i nie zgadza się na przechodzenie do porządku dziennego nad aporiami.

Owen, tłumacz ze sztuki Friela, dokonuje przekładu niedokładnie, na różne sposoby i z różnych przyczyn manipulując nie tylko treścią angielskich komunikatów, ale także ich rejestrem i wartością retoryczną. Jego dezynwoltura z jednej strony ujawnia głęboką pogardę dla przybyszów, którzy wprawdzie go zatrudnili, ale nie zasługują na poważne traktowanie, z drugiej także pewien dystans wobec współziomków, których prowincjonalność nagle rzuca mu się w oczy z całą jaskrawością. Od razu jednak jest jasne, że to nie kwestie czysto językowe są tu zasadniczą płaszczyzną działania. Nie chodzi o językowo pojętą wierność przekazywanego przez tłumacza komunikatu, ale o to, co w tym kontekście komunikaty te rzeczywiście znaczą. Konstatacja, że przekład jest niedokładny, bo nie odtwarza struktur syntaktycznych i leksykalnych tekstu wyjściowego jest tu nieistotna, zwłaszcza że treści wyrażane przez brytyjskich oficerów, przede wszystkim ostateczna groźba, jednak do miejscowych docierają.

Przekład, w prostym sensie transferu, nawet jeśli jest skuteczny funkcjonalnie, zawsze okazuje się niedokładny, nie w pełni ekwiwalentny — gdyby był absolutnie ekwiwalentny, przestałby być przekładem (Hermans 2015: 36), a zatem zawsze przynosi ze sobą cały szereg konsekwencji wykraczających poza obszar językowej odpowiedniości. W scenie z dramatu Friela w grę wchodzi imperialna polityka, konflikt, kwestia lojalności, przynależności do wspólnoty, sprawa tożsamości jednostkowej i zbiorowej, a wreszcie zagrożenia dla mienia i życia ludzi. Uznawana za prostą, oczywistą i niewymagającą głębszego przemyślenia czynność, którą wykonuje lub ma wykonywać tłumacz — także tego, co mu wolno, a czego nie — okazuje się co najmniej problematyczna. „Rób swoje, tłumacz!” — *Do your job, translate* — to w zasadzie zadanie niewykonalne, choć niby niebudzące wątpliwości<sup>2</sup>.

Swoje uwagi chciałabym skoncentrować na współczesnych nieekwiwalentystycznych i niejęzykoznawczych ujęciach przekładu w jego różnych aspektach, stawiając tezę, że jeśli mamy mówić o humanistyce jako translacji oraz dostrzec wartość myśli przekładoznawczej jako metody w dzisiejszej humanistyce, musimy przy definiowaniu przekładu i wyprowadzaniu z niego narzędzi badawczych czy metodologicznych, posługiwać się kategoriami wypracowanymi właśnie w ramach nowoczesnych *Translation Studies*. A to oznacza przesunięcie akcentów i konieczność redefinicji podstawowych kategorii dyscypliny (Bassnett 2014; Pym 2010; Heydel 2010: 23). Przedstawię zatem najpierw krótko zmiany w przekładoznawstwie ostatnich lat, a następnie naszkicuję wybrane wyzwania, jakie stawia tej dyscyplinie paradygmat badań humanistycznych, który także ulega dzisiaj przemianom i redefinicjom, a więc o potencjalnych sposobach użycia kategorii wypracowanych w obszarze przekładoznawstwa w badaniach szeroko pojętej nowej humanistyki.

<sup>2</sup> Polszczyzna daje nam tu prezent, a mianowicie słówko „swoje”. Czym jest owo „swoje” tłumacza? Gdzie jest jego swojskość? Gdzie i czyj jest tłumacz? W ujęciach teoretyzujących przekład jako zagadnienie językowe, tłumacz to figura w zasadzie niewidoczna (taki jest ideał w koncepcjach ekwiwalencji), a w najlepszym razie mająca charakter abstrakcyjnego tworu, instancji pośredniczącej w wymianie międzyjęzykowej. Nowsze przekładoznawstwo proponuje takie spojrzenie na tłumacza, które nadaje mu centralną pozycję.

W połowie lat 80. ubiegłego wieku rozpoczął się proces zmian w obszarze studiów nad przekładem, które zresztą jako oddzielna dyscyplina ukonstytuowały się w humanistyce zachodniej niewiele wcześniej, bo w początku lat 70., wyodrębniając się z obszaru językoznawstwa z jednej a literaturoznawstwa porównawczego z drugiej strony (Holmes 2007; Hermans 1985). W Europie Środkowej i Wschodniej sytuacja wyglądała nieco inaczej, jako że istniała tu silna tradycja strukturalistyczna związana z badaniami nad językiem artystycznym, a więc proponującą swoje poetyki i stylistyki, która jest zresztą do dziś wpływową (Gierowski 2013). Najogólniej i sumarycznie rzecz ujmując, proces określany mianem *Cultural Turn in Translation Studies*, który nabrał impetu w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, polegał na znacznym poszerzeniu obszaru badań przekładowych i przesunięciu ich z domeny transferu międzyjęzykowego czy międzytekstowego, a więc tego, co Roman Jakobson nazwał „przekładem właściwym” (Jakobson 2009), na obszar badań nad stykami kultur czy światów kulturowych, na dynamikę tych relacji, towarzyszące jej napięcia i tarcia (Snell-Hornby 2006: 164–9; Bassnett 2014: 16–36, 168–178).

Proces ten miał swoje konsekwencje na poziomie metodologii badawczej, a przede wszystkim spowodował zmianę zasadniczych kategorii opisujących zjawisko podlegające opisowi. Najistotniejsze elementy owej zmiany zebrać można w następujących formułach:

- przeniesienie ogniskowej z domeny wyjściowej na domenę docelową (*target-oriented approaches*); zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie; w centrum badań nad przekładem staje nie oryginał, ale tłumaczenie i warunki, w jakich funkcjonuje;
- przesunięcia w obrębie zasadniczych kategorii: pojęcia oryginału, odpowiedności czy wierności tracą centralne miejsce w dyskursie przekładoznawczym; relacja ekwiwalencji podlega problematyzacji, której radykalnym efektem jest uznanie jej za „użyteczną fikcję społeczną”, czyli strukturę wiary (por. m.in. Pym 2010: 37–38; Hermans 2015: 9–36);
- pojawienie się nowych kategorii, takich jak funkcja przekładu, reprezentacja, transformacja/manipulacja, przepisanie, przeniesienie, inność, różnica kulturowa, relacja władzy; tym samym uwaga badaczy kieruje się ku społecznym warunkom przebiegu aktu przekładu, a nie jego językowemu zakotwiczeniu oraz stylistycznej wartościom (por. m.in. Hermans 1985; Lefevere 1992);
- otwarcie nowych interdyscyplinarnych obszarów: socjologii przekładu (Wolf, Fukari 2007), historii przekładu (Pym 1998; Venuti 1995), nowej komparatystyki (Bassnett 1993; Apter 2006a; Bilczewski 2010), antropologii przekładu (Geertz 1973; Brocki 2008);
- włączenie w namysł nad przekładem refleksji nad niestabilnością i niezdeterminowaniem znaczenia, a co za tym idzie zagadnień poststrukturalistycznej filozofii języka (Pym 2010: 90–113; Venuti 2013) oraz nowoczesnej hermeneutyki (Steiner 2004; Ricoeur 2006);
- poddanie krytyce kategorii aksjologicznych i mechanizmów służących ocenianiu tłumaczenia (*tertium comparationis*, inwariant, reprodukcja znaczeń) oraz normatywnego wymiaru teorii; punktem wyjścia dla badań staje się paradygmat deskryptywny (Toury 1995); krytyka przekładu zajmuje w związku z tym oddzielne miejsce, bliższe krytyce

literackiej; sama zatem także staje się przedmiotem badania dla przekładoznawstwa, pozwalając na wyciąganie wniosków co do zmiennych w czasie i zależnych od wielu czynników kryteriów opisu zjawiska przekładu.

Dzięki zwrotowi kulturowemu i związanym z nim zmianom *Translation Studies* stawiają obecnie pytania, których zakres i znaczenie wychodzi daleko poza lokalne i ograniczone zagadnienia opisu oraz oceny (zwłaszcza oceny) konkretnych przypadków. Przekład rozumiany jako konkretny twór tekstowy nie jest już obiektem badawczym samym w sobie, ale punktem wyjścia do analizy szerszych zjawisk, symptomem pewnych procesów wewnątrz-kulturowych i międzykulturowych.

W wyniku takiego otwarcia pola, relacje przekładowe w skali mikro zyskują szeroki kontekst w skali makro: pojedyncze zjawisko przekładowe funkcjonujące na niskim poziomie uogólnienia, np. pojedynczy wiersz w przekładzie, jest już nie tylko samoistnym obiektem analizy poetyckiej, stylistycznej czy historycznoliterackiej, wydzielonym elementem gry w polu literackim, ale staje się symptomem pewnych cech czy funkcji większych całości, takich jak polisystem literacki lub kulturowy, widzianych zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie (Bassnett, Lefevere 1998). Oznacza to także, że wielkie obszary problemowe można postrzegać jako konglomeraty mikroobektów, w tym przekładowych, które poddają się krytycznej analizie także na mikropoziomie. A to z kolei oznacza, że przekłady postrzega się jako elementy szerszego pola relacji władzy i zależności, przynależne do takich wielkich międzykulturowych procesów, jak kolonizacja czy globalizacja.

Nic dziwnego, że takiemu poszerzeniu obszaru badawczego przekładoznawstwa, a więc i daleko idącej redefinicji przekładu, towarzyszą obawy co do trwałości samego pojęcia (Trivedi 2012; Dizdar 2009). Co dziś oznacza termin „przekład”? Jeśli stosowany jest w tak licznych i szerokich kontekstach, może — zastanawiają się niektórzy badacze — utracić znaczenie, wytrzeć się, jak przekazywana z rąk do rąk moneta, której nominału już nie da się odczytać.

Harish Trivedi stwierdza na przykład, że pojęcie przekładu kulturowego, *cultural translation*, proponowane przez Homiego Bhabhę w odniesieniu do prozy Salmana Rushdiego, nie ma nic wspólnego z przekładem jako takim. Badacz broni przekładu rozumianego jako taki proces, którego *sine qua non* stanowi para tekstów oraz stworzona między nimi przez tłumacza relacja, przed rozmyciem w morzu metaforycznych, zwłaszcza niefachowych i niepoddanych teoretycznemu rygorowi, użyć i zastosowań tego słowa. Trivedi sugeruje wręcz, że może najwyższa pora, by wszyscy „dobrzy mężczyźni, a i, prawda, kobiety, którzy parali się kiedykolwiek przekładem” zjednoczyli się i zastrzegli ten termin dla szlachetnej czynności, której się oddają. Jeśli jeszcze nie jest za późno, dodaje (Trivedi 2012).

Obawa przed metaforycznym używaniem terminu „przekład” oraz dystans wobec takich użyć pojawiają się często w okoloprzekładowych dyskusjach i eseistyce (por. Łukasiewicz 2017). Czym innym jednak jest metafora rozumiana jako ozdobny czy niebanalny sposób ujęcia praktyki tłumaczeniowej, nierzadko zresztą oświetlający jej nieoczywiste aspekty, czym innym natomiast poszukiwanie nowego rozumienia samego pojęcia. Będę starała się pokazać, że postawy nieufności wynikają nierzadko z błędnego, bo przestarzałego i zbyt wąskiego rozumienia samego pojęcia przekładu, a zatem i możliwości posłużenia się nim jako matrycą badawczą w humanistyce. Z drugiej jednak strony, opuszczając bezpieczne pole paradygmatu ekwiwalencyjnego, gdzie przekład oznaczał ruch od tekstu

wyjściowego do docelowego z zachowaniem pewnych uprzednio zdefiniowanych wartości (Nida 1959), mamy do czynienia z bardziej skomplikowanymi wzorcami, nie tak łatwo poddającymi się schematyzacji, a więc trudniejszymi w użyciu. Rosemary Arrojo pisze — a ja chętnie podtrzymuję jej zdanie — że nie wolno zniechęcać się złożonym charakterem przekładu i skomplikowaniem jego działania, inaczej grozi nam powrót „dawnych klisz, które pomniejszają wpływ tłumaczy na kształt historii i kultury” (2002: 78).

Podobnie jak w przypadku wielu innych pojęć definicje zamykające i ograniczające pękają pod naporem faktów dostarczanych przez studia opisowe. Przekład to termin obejmujący tak wiele różnorodnych zjawisk i mający tak wiele różnorodnych aspektów, że klasyczna definicja, ostro oddzielająca go od innych form komunikacji międzykulturowej, nie może satysfakcjonować (Lefevere 1992). Maria Tymoczko na przykład postuluje, by definicję pojęcia \*przekład (\**translation*) budować w oparciu o Wittgensteinowską kategorię podobieństwa rodzinnego lub sieciową kategorię radialną z centralnym relatywnym elementem prototypowym. W ten sposób otwiera granice definicji i dopuszcza możliwość powstawania alternatywnych węzłów czy krystalizacji znaczeń w jej ramach, zamiast odgradzać przekład od zjawisk, które zostaną uznane za już do tej kategorii nienależące (Tymoczko 2007: 83 i n.).

Pomimo takiej otwartej struktury definicyjnej w definicji pojęcia przekładu zawsze pozostaje element napięcia i rozciągający się między wchodzącymi w relację domenami obszar „pomiędzy” (*in-between*), który za Emily Apter określa się często jako strefę przekładu, *translation zone* (Apter 2006a; Heydel 2013: 81–84). To w niej działa tłumacz, w niej następują procesy, które w istocie mają strukturę znacznie bardziej skomplikowaną i wieloaspektową niż chcieliby wyznawcy wizji przekładu jako odwzorowywania czy przenoszenia znaczeń<sup>3</sup>. Przekładoznawstwo stawia pytania nie tylko o rezultat tekstowy (i jego fortunność), ale również o społeczne, polityczne, ideowe czy etyczne uwarunkowania i konsekwencje owych procesów. Wiemy już, że przekład to wielowarstwowy, złożony klaster pojęciowy (Tymoczko 2007: 83 i n.), nie maszyna do tworzenia tożsamości, ale generator różnicy, hybrydyczności i niejednoznaczności (Dizdar 2009). Jego podstawowymi aspektami są nie powtórzenie i odwzorowanie, ale różnica i hybrydyzacja.

Rosemary Arrojo, której myśl wyrasta z inspiracji modernistyczną brazylijską koncepcją przekładu „kanibalistycznego” (Bassnett i Trivedi 1999: 15–17; Vieira 1999: 59–113; Snell-Hornby 2006: 60–63; Borowski 2012), posługuje się metaforą palimpsestu, aby zanegować wizję tłumaczenia jako przemieszczania znaczeń niczym przewożonego wagonami towaru, proponując w zamian inną ramę metaforyczno-konceptualną, a mianowicie palimpsest. Palimpsest to tekst nadpisany na istniejącym uprzednio tekście. Aby mógł zaistnieć, musi nastąpić fizyczne wymazanie owego zapisu, dzięki czemu powstaje miejsce dla nowego (Arrojo 1986, 24). Obraz palimpsestu przywołuje wymiar czasowy procesu translacji, podkreślając, że mowa o zjawisku diachronicznym, uwikłanym w okoliczności swej epoki. Uwypuklony zostaje także fizyczny aspekt tłumaczenia jako obiektu oraz procesu pracy tłumacza. Warto zwrócić uwagę i na to, że metafora palimpsestu uaktywnia

<sup>3</sup> Dzisiejsze rozumienie przekładu nie pozwala sprowadzać jego „właściwej” postaci do zagadnienia międzyjęzykowej reprezentacji o tak czy inaczej określonym poziomie fortunności, a więc na przykład posługując się metaforą portretu. Zdajemy sobie sprawę, że siedzący bez ruchu model jest wyizolowanym, sztucznym obiektem, wyłączonym ze swojego normalnego życia, które wszak polega na ruchu (więc jeśli już, to będzie to portret dynamiczny, w ruchu, modernistyczny).



element agoniczny w przekładzie: wersje zapisu nie współlistnieją, lecz późniejsza (tłumaczenie) wypiera wcześniejszą (oryginał), choć ślady istnienia poprzedniego pisma zawsze będą do pewnego stopnia przebijać spoza nadpisanego tekstu. Translacja-palimpsest okazuje się zatem również przestrzenią zmagania, *translation zone*, w której panują nie pokój i harmonia, ale walka.

Pokrewną wizję przekładu jako zmagania proponuje wychodzący z poststrukturalistycznych koncepcji języka i kultury Lawrence Venuti. Szkicując w różnych tekstach swoją (wciąż jeszcze chyba nie mającą ostatecznego kształtu) koncepcję hermeneutycznego modelu przekładu jako aktu interpretacyjnego, wynikłą m.in. z inspiracji myślą Derridy i Lecerclé'a, Antoine'a Bermana, a także Alana Badiou (Venuti 2013), amerykański badacz występuje przeciwko instrumentalizmowi w postrzeganiu przekładu, a więc tym jego koncepcjom, które przypisują mu rolę służebną w reprodukowaniu inwariantu. Venuti podważa istnienie inwariantu tłumaczeniowego, w zamian proponuje natomiast takie ujęcie, które istotę przekładu widzi w nadpisaniu czy inskrypcji znaczeń, jakiej dokonuje tłumacz; tłumacz z kolei jest powiązany siecią zależności z własnym czasem i kulturą oraz językiem jako nośnikami istniejących w niej dynamicznie interesów i konfliktów (Venuti 2009: 267–293; Heydel 2013: 72–79). W ten sposób, jak przekonująco pokazują precyzyjne i szczegółowe analizy Venutiego, do przekładoznawstwa wprowadzić można (w pewnym sensie: na powrót) historyczność, tekstualność i podmiotowość, a narzędzia tej dyscypliny okazują się przydatne w badaniach humanistycznych, bowiem dotyczą istotnych wątków kultury.

Aby skutecznie i z pożytkiem posłużyć się przekładem jako metodologią humanistyki, trzeba zatem dokonać redefinicji jego najistotniejszych aspektów, a także wskazać obszary refleksji humanistycznej, w których mogą się one okazać funkcjonalne. Nie wystarczy proklamować rozwód przekładoznawstwa z językoznawstwem<sup>4</sup> i wprowadzać w zamian kategorie pochodzące z innych dziedzin humanistyki (np. socjologii czy studiów postkolonialnych). Chodzi raczej o przeniesienie kategorii przekładu w jej istotnych wymiarach wyprowadzonych z nowoczesnego, złożonego modelu funkcjonowania translacji (a więc np. transfer, mediacja, różnica, reinterpretacja, przekształcenie, kontakt, konflikt) w obręb innych dyscyplin i pól dyskursywnych humanistyki, aby wypróbować w nich skuteczność analityczną narzędzi przekładoznawczych, doskonaląc je zarazem dzięki zastosowaniu w nowych kontekstach (por. Bachmann-Medick 2012: 280–334).

Jednym z takich obszarów, który można lepiej zrozumieć dzięki zastosowaniu kategorii przekładowych, jest polityka językowa — wątek ten pojawia się właśnie w dramacie Briana Friela. Asymetrie językowe mają charakter relacji przemocowych. Różnorodne mogą być ich bezpośrednie przyczyny i okoliczności, niemniej przekład staje się w ich ramach wymogiem<sup>5</sup>, który dotyka ludzkiej egzystencji na poziomie jednostkowym i wspólnotowym. Użytkownik języka mniejszościowego (u Friela jest to gaelicki) albo imigrant, przy pomocy sankcji politycznych czy ekonomicznych, zostaje przez instytucje dzierżące władzę zmuszony do podjęcia procesu autotranslacji. Dosłownie i niemetaforycznie musi przepisać swoje życie na inny język (por. Hoffman 1990). Może to być język etniczny hegemonia,

<sup>4</sup> Rozwód ten zresztą bynajmniej nie nastąpił. Narzędzia i metody lingwistyczne są szeroko stosowane w kształceniu tłumaczy, tworzeniu różnorodnych narzędzi translatorskich czy rozwiązywaniu wielorakich problemów dotyczących tekstów technicznych, prawnych i w innych obszarach tłumaczenia pragmatycznego.

<sup>5</sup> Co ciekawe, Vinay i Darbelnet (1957) właśnie w kontekście polityki językowej i zmagania o dominację w tym zakresie sformułowali swoją pionierską poetykę tłumaczenia.

ale także język dominującej religii czy ideologii, wywierający presję na poddanych sobie ludzi. Historia dostarcza licznych przykładów tego rodzaju sytuacji, a sposoby ich rozstrzygnięcia są istotnym wskaźnikiem rozgrywających się procesów kulturowych<sup>6</sup>. Kategorie przekładowe mogą w tym kontekście pomóc w zrozumieniu praktyki społecznej łączącej się z tymi zjawiskami, a także nowych form wielojęzycznej kultury, które mają strukturę palimpsestową. Ślady takich fascynujących zjawisk można odnaleźć nie tylko w zapisach socjologicznych, ale także w praktykach artystycznych w zakresie sztuk wizualnych<sup>7</sup> oraz w dziełach literackich.

Przykładem dzieła wpisującego się w ów paradygmat działań w *translation zone*, tym ciekawszym, że wkracza bezpośrednio w przestrzeń polityczno-lingwistycznego sporu, dążąc jednak nie do osiągnięcia przewagi w zwarcu, ale do wyświetlenia i przemyślenia skomplikowanej, wielowarstwowej struktury, jest tłumaczenie staroangielskiego eposu *Beowulf* pióra irlandzkiego noblisty, Seamusa Heaneya (1999). W swojej wersji owego fundamentu literatury angielskiej, a więc — z irlandzkiej perspektywy — literatury najeźdźców i okupantów, Heaney proponuje potoczny, jasny, a zarazem mięsisty i gęsty tekst, bez naiwnej czy sztucznej archaizacji lub podwyższania rejestru. Tłumaczy z języka anglo-saksońskiego na współczesną angielszczyznę, która ma jednak wyraźne hiberno-angielskie zabarwienie: dla poety, o czym sam pisze we wstępie do tłumaczenia, rewelacyjnym doświadczeniem bliskości archaicznego świata eposu oraz swoistą licencją na wprowadzenie w przekładzie własnego języka było odkrycie, którego dokonał jeszcze jako początkujący student anglistyki. Otóż niektóre staroangielskie słowa są w istocie nadal używane w irlandzkiej odmianie angielszczyzny jako codzienne wyrażenia, a znane mu od małego i kojarzone z rodzinnym domem wyrazy mają ten sam źródłosłów, co słowa wczesnośredniowiecznego poematu (Heaney 1999: XXII–XXX).

Wprowadzając je pół wieku później do swojego przekładu, poeta dokonuje więc swobodnego przejęcia eposu przez prowincjonalną angielszczyznę irlandzką, udowadnia bowiem istnienie odległego pokrewieństwa, które z jednej strony nobilituje wiejską mowę najstarszej brytyjskiej kolonii, z drugiej natomiast rozszczelnia imperialne centrum, ukazując jego wewnętrzną niejednorodność i podważając jego czystość. Szczycący się osadzeniem w irlandzkiej angielszczyźnie przekład utworu, który należy do twardego jądra kultury najeźdźcy i do kanonu jej literatury, ma wymiar poetycki, ale także polityczny. To przecież nie tylko nowa, dobrze się czytająca angielska wersja starodawnego eposu, ale także gest wyrażający siłę irlandzkiej literatury, jej emancypację, odzyskaną moc kolonii, która może teraz na własnych warunkach przepisywać kulturę imperialnego najeźdźcy, by ukazać metropolii nowe oblicze pozornie dobrze jej znanego dzieła. Umieszczanie irlandzkich słów w staroangielskim

<sup>6</sup> Wyrazistym i zbyt mało jeszcze pod tym względem zbadanym obszarem jest kultura polska XIX wieku, z jednej strony poddana presji języków zaborców, z drugiej — koncentrująca się intensywnie na zachowaniu polszczyzny jako centrum tożsamości narodowej i kulturowej. Interesującego materiału dostarczyć może także okres drugiej wojny światowej i zjawiska językowe powstałe na różnych obszarach styku z językiem okupanta, którego najdramatyczniejszym być może przykładem byłaby *Lagersprache* (por. Tryuk 2011; Głowacka 2014; Kuliwczak 2015). Z drugiej strony mamy także badania nad bi- i plurilingwizmem obszarów postkolonialnych (...) oraz wielkomiejskich środowisk epoki globalizacji (Simon 2006).

<sup>7</sup> Myślę tu o takich przedsięwzięciach jak projekty lingwistyczne grupy Slavs and Tatars, zwłaszcza ich wystawa „usta usta”. Por. strony WWW Slavs and Tatars oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Innym przykładem jest polsko-niemiecki projekt fotograficzno-tekstowy *A-Z. Słownik ilustrowany języka polskiego i niemieckiego* Andrzeja Tobisa z 2014 roku.

eposie, pisze Heaney, „zdalo mi się sposobem, w jaki irlandzki poeta może poradzić sobie ze złożoną historią najazdu i kolonizacji, nasiąkania i oporu, uczciwości i antagonizmu, z historią, którą wszyscy zainteresowani muszą niewątpliwie przyjąć” (1999: XXX).

Widać tu jak na dłoni, że dwubiegunowe i skupione na „wierności” pojęcie przekładu nie może sprawdzić się jako narzędzie opisu tego rodzaju zjawisk. Gdyby o *Beowulfie* Heaney’a powiedzieć, że jest „niewierny” albo że tłumacz „dodaje sporo ze swojego idiomu”, niewiele by nam to wyjaśniło. Celem tego przedsięwzięcia poetyckiego nie było odwołanie, stworzenie iluzorycznego lustrzanego odbicia pozornie jednoznacznego oryginału. Warto popatrzeć nań jako na studium procesów mających miejsce w przestrzeni „pomiędzy”, *in-between*, podlegającej nieustannym negocjacom, wzajemnemu kształtowaniu, zmaganiu, przepływowi. Przekład dokonany przez irlandzkiego noblistę jest zarazem modelową realizacją, jak i wzorcem działania językowego i społecznego w *translation zone*.

Innym przykładem obszaru wiele zawdzięczającego kategoriom przekładoznawczym są tzw. *urban studies* — studia nad miastem (Simon 2006), które stawiają sobie za cel m.in. opisanie procesu wzajemnego przenikania i strefy kontaktu międzykulturowego i międzyjęzykowego we współczesnych metropoliach, a co za tym idzie, badają struktury multikulturowości i diagnozują jej problemy. Przy analizie nowoczesnej metropolii pojawia się także interesujący wymiar kognitywno-psychologiczny w kontekście bilingwizmu i multilingwizmu. Wyrazistym przykładem jest kwestia zmiany definicji i funkcjonowania pojęcia języka rodzimego czy pierwszego, a więc tego, który w przekładzie odpowiadałby pozycji oryginału. Badania nad multilingwalnymi obszarami wielkomiejskimi i migracją dostarczają coraz bogatszego materiału podważającego istnienie takiej kategorii w jej dotychczasowym, stabilnym znaczeniu — redefiniując także do pewnego stopnia kwestię „przekładania siebie” (por. Hoffmann 1990). Osoby urodzone w wielojęzycznych środowiskach migracyjnych, często pochodzące z bi- lub polilingwalnych społeczeństw, dodatkowo jeszcze wystawione na procesy wzmacniające rozszczepienie tożsamości językowej poprzez funkcjonowanie w wielu różnych sferach językowych — innej w domu, innej w szkole — nie są już w stanie opisywać siebie ani być opisywane przy pomocy kategorii języka ojczystego i nabytego.

Ujawniona przez przekładoznawstwo nieciągłość relacji międzyjęzykowej dostarcza narzędzi do nowego rozumienia zjawiska wielojęzyczności. A idąc dalej, pozwala także badać różne aspekty i poziomy relacji społecznych w środowiskach żyjących w strefie przekładu, na przykład rodziny, w których dzieci są tłumaczami dla swoich rodziców. Pojawiają się tu zagadnienia językowe, ale także z zakresu polityki, ekonomii, prawa, edukacji, psychologii czy medycyny itd. Poza szerokim polem zagadnień związanych z tożsamością, konstrukcją jaźni itp., prowadzi to także do zmian w zakresie akwizycji językowej, a na płaszczyźnie nauk stosowanych stanowi wyzwanie dla twórców programów nauczania, podręczników i innych pomocy dydaktycznych do nauki języków.

Inny istotny obszar badawczy w erze globalizacji i migracji stanowią relacje między myślą zachodnią a niezachodnimi paradygmatami wytwarzania wiedzy, mogące prowadzić do podważenia pozycji europocentryzmu. Przekład jest w tym kontekście podstawowym narzędziem transmisji, a zarazem interpretacji. Ten obszar to wręcz modelowy przykład palimpsestowości translacji. Zachód ze swoim dążeniem do uniwersalizacji zasadniczo przekładał te wybrane elementy systemów niezachodnich, które uznawał za przydatne i inspirujące na tyle, by je wcielić w swój projekt. Zachodni model relacji przekładowej

zakłada, że kolonie to tłumaczenia, oryginałem jest Europa (Bassnett i Trivedi 1999). Wiemy już jednak, że relacja przekładowa nie jest jednostronna, więc i europejski oryginał ulega w trakcie dziejów przekształceniom pod wpływem przekładowych kontaktów, chociaż — czego uczą postkolonialne studia nad przekładem — sztukę „dzikusów” trzeba było przelożyć na swoje kategorie, by móc ją wykorzystać (Bassnett i Trivedi 1999; Lefèvere 1992a: 80). Tłumacz stał w jednym szeregu z kolonizatorem — jak Anglicy u Friela, nadawał temu, co „odkrywał”, a więc uznawał za dotąd niegotowe, nieokreślone, wręcz nieistniejące, swoje własne nazwy, zamieniał na swoje formy, cywilizował. W rezultacie jednak powstawały hybrydy, twory charakterystyczne dla *translation zone*.

Obecnie możemy nie tylko badać te historyczne zjawiska czy ich dzisiejsze wcielenia, ale także analizować procesy przesuwania centrum i negowania europocentryzmu. Dipesh Chakrabarty w książce *Provincjonalizując Europę* (2000), postuluje obok przekładu międzykulturowego także przekład międzykategorialny podważający pozycję zachodnich pojęć jako absolutnego punktu odniesienia dla rozumienia i porozumienia. Podobne tezy stawiają badaczki dyskursów i praktyk feministycznych w Azji, które negują uniwersalistyczne i absolutystyczne roszczenia zachodnich pojęć związanych z feminizmem (Spivak 2009; Devika 2008).

Taki sens terminu „przekład” wydobywa również Zygmunt Bauman, kiedy pisze:

Przekład międzykulturowy to nieustanny proces, który zarówno służy ko-habitacji ludzi, co stwarza ją tam, gdzie nie mogą oni pozwolić sobie ani na zajmowanie tej samej przestrzeni, ani też na mapowanie jej na własne, odmienne sposoby. Każdy akt przekładu ma wpływ na wzorce po obu stronach. Obie strony wychodzą z tego spotkania zmienione, na końcu owego procesu są inne, niż były na początku. (Bauman 2013)

Ta perspektywa, pozwalająca na dostrzeżenie sfer pomiędzy, obecnych w każdej kulturze na wielu poziomach, umożliwi większe zniuansowanie spojrzenia i poddanie krytyce koncepcji chcących widzieć kultury jako zunifikowane całości, dane, gotowe, stabilne. Nie są one już w istocie obiektami przekładu w sensie tradycyjnym, nie mają bowiem ustabilizowanych granic i struktur. Ukazują się natomiast jako dynamiczne układy współistniejących ze sobą postaw, wartości, języków, przestrzeniami ko-habitacji, konfliktów, różnic, praktyk hybrydujących. Mówiąc językiem Venutiego, mamy do czynienia z ruchliwą materią interesów i interpretacji, a każde ujęcie będzie aktem interpretacyjnym, jedną z wersji nadpisanych na poprzednich. Przekład nie jest tu jedynie poręczną metaforą, lecz istotą uchwyconych *in flagranti* relacji.

Historia kultur w tej perspektywie to dzieje stref przekładu, których wytwory mogą być zarówno błogosławione, jak i przekłete. W tym duchu pisze m.in. Judith Butler, która stwierdza, że kultura światowa to proces niekończącego się przekładu międzykulturowego (2002: 49–50). Również Homi Bhabha czy Emily Apter posługują się mocnymi, choć uogólniającymi hasłami „translational transnationalism” (Apter 2006b) czy „translation – transnation” (Bhabha 1994). W moim przekonaniu zadaniem przekładoznawstwa dzisiaj jest krytyczne spojrzenie również na takie atrakcyjne aliteracyjnie i retorycznie formuły, by sprawdzić, czy nie stosują metaforycznej przemocy, zamiast zaprząć do pracy przekładoznawcze kategorie. Podobnie jak termin „globalizacja” — sam stanowiący wdzięczny obiekt badań przekładoznawczych (Cronin 2003) — również „pan-translacja” niewiele wyjaśnia, a wiele zaciemnia.

Jakie zatem są najskuteczniejsze i najostrzejsze krytycznie sposoby użycia kategorii przekładowych do analizy zjawisk humanistycznych? Kategorie te pozwalają uzyskać wgląd w procesy transferu pojęć, przebiegi reinterpretacji myśli humanistycznej, również pozaeuropejskiej (historię nauki również można badać w kontekście historii przekładu); pozwalają rozumieć złożoną genealogię dużych formacji kulturowych, takich jak kapitalizm czy modernizm oraz rozszczelniać złożone klastera pojęciowe takie jak kultura, tożsamość, tradycja, religia, ideologia. Jednakże koniecznym etapem w dochodzeniu do takich kuszących uogólnień są żmudne, nieraz szczegółowe badania nad poszczególnymi przypadkami, osadzonymi w konkretnych kontekstach i okolicznościach, z uwzględnieniem postaw i pozycji działających podmiotów, tak na płaszczyźnie synchronicznej, jak i diachronicznej. Epistemologiczny wymiar przekładu polegałby na skutecznym ujawnianiu nieciągłości tam, gdzie dotąd dostrzegaliśmy gładką powierzchnię. Przekładoznawstwo i jego narzędzia mogą, krótko mówiąc, służyć do wyświetlania skomplikowanej struktury „wielkich narracji”, poddając je fragmentacji i wnikając w łączenia uznane na mocy społecznie akceptowanych ustaleń za trwałe.

Rodzi to oczywiście szereg pytań i wątpliwości. Niemniej, skoro, co już wiemy, nie można liczyć na oparcie w postaci trwałej, ciągłej i stabilnej ramy, która dawałaby nam komfort wiary w ekwiwalencję jako zasadę działania świata, warto uważnie i szczegółowo analizować układy kulturowe, warunki i okoliczności, w jakich istnieją przedmioty humanistycznego namysłu, jak również i własną pozycję jako badaczy. Perspektywa przekładoznawcza wyczula na obecność iluzji ciągłości tam, gdzie w istocie mamy do czynienia z różnicą. Dlatego przekład jest niebezpieczny i podejrzany: może doprowadzić do niekontrolowanego wycieku znaczeń, które wyciec nie miały.

Teoretyczka kultury i kulturoznawstwa Doris Bachmann-Medick (2007, 2009) pisze o trzech fazach zwrotu przekładowego (*translational turn*) w naukach o kulturze. Pierwszą jest przekładoznawcze podejście w wielu dziedzinach badań humanistycznych (kilka z nich starałam się zarysować). Drugą — zastosowanie takiego podejścia do badania podziałów i więzi międzydyscyplinarnych w humanistyce (czy nauce w ogóle) poprzez rezygnację z ujęć uniwersalistycznych i centralistycznych, a skupienie się na obrzeżach, strefach kontaktu, a więc uznanie przekładu za model i czynnik połączeń interdyscyplinarnych czy transdyscyplinarnych. Trzecia, najbardziej dla Bachmann-Medick interesująca, to projekt humanistyki jako *Translation Studies*, realizowany przez zaprzęgnięcie „charakterystycznej samorefleksyjności kategorii przekładowych do pomocy w pojmowaniu naszych własnych studiów nad analizą kultury jako zadania przekładowego” (Bachmann-Medick 2009: 12).

Widziane w ten sposób *Kulturwissenschaften* miałyby się podjąć przekładu pomiędzy różnymi, specyficznymi i lokalnymi kulturami wiedzy. Tym sposobem globalizacja badań kulturowych mogłaby, być może, uniknąć sytuacji, w której zdominują ją anglojęzyczne, unifikujące, zachodnie dyskursy wraz z zapisanymi w nich pojęciami, przekonaniem, perspektywami i nastawieniami. Ta wizja — niewolna od pewnej utopijności — prowadzi nas z powrotem do irlandzkiej wioski Baile Beag / Ballybeg w hrabstwie Dun Na Gall / Donegal i do nieszczęsnego tłumacza, który nagle odkrył, że wcale nie tak prosto jest „robić swoje”. To ten tłumacz znajduje się w samym centrum naszkicowanego tu pola problemowego — jako przedmiot badania przekładoznawców i kulturoznawców, ale także jako podmiot przekładowej i kulturowej praktyki.

## Bibliografia

- Apter Emily (2006a), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton UP, Princeton–Oxford.
- (2006b), “Je ne crois pas beaucoup a la littérature comparée”. *Universal Poetics and Postcolonial Compatriotism* [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalisation*, red. H. Saussy, John Hopkins UP, Baltimore.
- Arrojo Rosemary (1986), *Officina de tradução. A teoria na prática*, Editoria Atica, Sao Paulo.
- (2002), *Writing, Interpreting, and the Control of Meaning. Scenes from Kafka, Borges, and Kosztola 'nyi* [w:] *Translation and Power*, red. M. Tymoczko, E. Gertzler, University of Massachusetts Press, Amherst.
- Bachmann-Medick Doris (2012), *Translational Turn* [w:] tejże, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bassnett Susan (1993), *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Wiley–Blackwell, Oxford.
- (2014), *Translation*, Routledge, London–New York.
- Bassnett Susan, Lefèvere André (1998), *Constructing Cultures*, Multilingual Matters, Clevedon.
- Bassnett Susan, Trivedi Harish (1999), *Intruduction: of Colonies, Cannibals and Vernaculars* [w:] *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, red. S. Bassnett, H. Trivedi, Routledge, London–New York.
- Bauman Zygmunt (2013), *Kultura jako 'praxis'*, PWN, Warszawa.
- Bhabha Homi (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London–New York.
- Bilczewski Tomasz (2010), *Ekonomia i polityka komparatystyki* [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Borowski Gabriel (2012), *Transkreaacja: myśl przekładowa Haraldo de Camposa*, „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” nr 26.
- Brocki Marcin (2008), *Antropologia. Literatura — dialog — przekład*, Wydawnictwo Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Butler Judith (2002), *Universality in Culture* [w:] *For Love of Country? Debating the Limits of Patriotism. Martha C. Nussbaum with Respondents*, red. J. Cohen, Beacon Press, Boston.
- Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, wizytówka WWW, <http://www.csw.art.pl/index.php?action=aktualnosci&s2=1&cid=1529&lang=> [dostęp: 3 lipca 2017].
- Chakrabarty Dipesh (2000), *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton UP, Princeton.
- Constructing a Sociology of Translation* (2007), red. M. Wolf, A. Fukari, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Cronin Michael (2003), *Translation and Globalisation*, Routledge, London–New York.
- Devika Jayakumari (2008), *Being “in-Translation” in a Post-Colony. Translating Feminism in Kerala State, India*, “Translation Studies” 1:2.
- Dilek Dizdar (2009), *Translational Transitions: “Translation Proper” and Translation Studies in the Humanities*, “Translation Studies” 2:1.
- Friel Brian (2000), *Translations*, Faber, London.
- Geertz Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Gierowski Piotr (2013), *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praktycznego strukturalizmu w Polsce*, Wydawnictwo UJ, Kraków.

- Głowacka Dorota (2014), *Świadectwa holokaustu a etyka przekładu*, „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies”, 29.
- Heaney Seamus (1999), *Introduction* [w:] *Beowulf: A New Translation*, ed. S. Heaney, Farrar, Strauss and Giroux, New York.
- Hermans Theo (1985), *Translation Studies and the New Paradigm* [w:] *Manipulation of Literature*, red. T. Hermans, St. Martin Press, New York.
- (2015), *Narada języków*, red. M. Heydel i K. Szymańska. Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Heydel Magda (2010), *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- (2013), *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Hoffman Eva (1990), *Lost in Translation: A Life in a New Language*, Penguin, London.
- Holmes James (2007), *The Name and Nature of Translation Studies* [w:] *Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, wyd. 2, Routledge, New York–London.
- Jakobson Roman (2009), *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczolowska [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków.
- Kuhiwczak Piotr (2011), *How do we Read the Holocaust Memoirs?* [w:] *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, red. J. Parker, T. Mathews, Oxford UP, Oxford.
- Lefèvere André (1992a), *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, London–New York.
- (1992b), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York.
- Łukasiewicz Małgorzata (2017), *Pięć razy o przekładzie*, Karakter, Kraków.
- Nida Eugene A. (1959), *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating* [w:] *On Translation*, red. R. Brower, Mass: Harvard UP, Cambridge.
- Pym Anthony (1998), *A Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester.
- (2010), *Exploring Translation Theories*, Routledge, London–New York.
- Ricoeur Paul (2006), *On Translation*, przeł. E. Bennan, Routledge, London–New York.
- Simon Sherry (2006), *Translating Montreal. Episodes in the life of a divided city*, McGill–Queen’s UP, Montreal.
- Slavs and Tatars, <https://www.slavsandtatars.com> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Slavs and Tatars, *usta usta*, <http://www.csw.art.pl/index.php?action=aktualnosci&s2=1&id=1529&lang=> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Snell-Hornby Mary (2006), *The Turns in Translation Studies. New Paradigms or Shifting View Points?*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Spivak Gayatri Chakravorty (2009), *Polityka przekładu* [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków.
- Steiner George (2000), *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przekład O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków.
- (2004), *Translation as ‘conditio Humana’* [w:] *Uebersetzung — Translation — Traduction. An International Handbook of Translation Studies*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Tobis Andrzej (2014), *A–Z słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego | A–Z Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Toury Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.

- 
- Trivedi Harish (2012), *Translating Culture vs. Cultural Translation*, [http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st\\_Archive/vol4\\_n1/pdfs/trivedi.pdf](http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st_Archive/vol4_n1/pdfs/trivedi.pdf) [dostęp: 3 lipca 2012].
- Tryuk Malgorzata (2011), *You say nothing; I will interpret: Interpreting in the Auschwitz–Birkenau Concentration Camp* [w:] *Translation and Opposition*, eds D. Asimakoulas, M. Rogers, Multilingual Matters, Clevedon.
- Tymoczko Maria (2007), *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome, Manchester.
- Venuti Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York.
- (2009), *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków.
- (2013), *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, Routledge, London–New York.
- Vieira Else Ribeiro Pires (1999), *Liberating Calibans: Reading of Antropofagia and Haraldo de Campos' Poetics of Transcreation* [w:] *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, eds S. Bassnett, H. Trivediego, Routledge, London–New York.
- Vinay Jean-Paul, Jean Darbelnet (1957), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris.
-





**ŁUKASZ BOGUCKI**  
Uniwersytet Łódzki\*

## **The Terminological Conundrum of Translation Studies. Toward a Polish Dictionary of Translation Terms**

### Abstract

The aims of this paper are as follows: to provide an outlook on the current state of Translation Studies as an academic discipline, including literary and non-literary approaches; to advocate the need for a terminological revision and up-to-date taxonomisation within Translation Studies, in Polish, English, as well as other major European languages; to describe an ongoing project that may eventually be a small step toward accomplishing the above.

\* Instytut Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego  
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź  
e-mail: [lukasz.bogucki@gmail.com](mailto:lukasz.bogucki@gmail.com)

### **Translation Studies as we know it**

It is neither an easy task nor, in fact, is it the aim of this paper to establish a precise timeline for Translation Studies<sup>1</sup>. However, in order to position it in the broad context of the humanities and to understand its relationship with linguistics and literary studies, an attempt must be made to gauge the temporal context of the transition from published comments on translating and translations to works laying the theoretical foundations of the budding discipline.

Understood (however flawed this definition may be) as the process of producing a target language equivalent of a source language text, translation has existed far longer than any theoretical attempts at comprehending its nature. Some like to call it “the second oldest profession in the world”, leaving the presupposition as to what the first one may be hanging in the air. If this were true, there would be only one human need more basic than communication, though the latter is rather conspicuous by its absence from Maslov’s seminal hierarchy.

Systemic academic writing on translation (not to be confused with prescriptive handbooks for translators) commenced in the late 1950s (Jakobson 1958; Vinay and Darbelnet 1958). As such, these models were heavily influenced by structuralist linguistics.

A universal cornerstone in academic writing on translation is Eugene A. Nida’s (1964) seminal text, despite frowns from Polish scholars, who would have preferred it to be Olgierd Wojtasiewicz’s (1957) introductory textbook, had it been written in a more widespread language than our own. Nida’s book is also evidence for the irreconcilable duality of Translation Studies. His model of the translation process, though exemplified by passages from the Bible, was a direct application of Noam Chomsky’s transformational generative grammar. Therefore, most writing on translation in the 1960s and early 1970s was rooted in linguistics. The title of another seminal publication by J. C. Catford (1965) firmly positions translation within the realm of applied linguistics.

---

<sup>1</sup> When capitalised, the term “Translation Studies” may be used as a shortened version of “Descriptive Translation Studies”, to refer to a seminal, literary-centred approach that revolutionised translation theory in the 1980s (cf. Toury 1995 and elsewhere). Here, however, it is used to mean the discipline interested in researching translation.

At the same time, in another corner of the world, the poet James S. Holmes began working at the Department of Translation Studies of the University of Amsterdam, and soon (Holmes 1972) created the foundation of what later (Toury 1995) became a map of the discipline. Translation Studies (note the plural, see also below) officially started bifurcating. It is evident for any translator, scholar or trainee that the target readership, *skopos* or quality assessment of literary translation differs from that of specialised translation, which is in turn different from that of audiovisual translation. However, the situation where linguistic and literary approaches to (the theory of) translation go their own separate ways and never meet is an undesirable one. Translation research has always been plagued by the divide between theory and practice: translators needing no theory to do their job and translation scholars locked away in their ivory towers. Sadly, it appears that the respective ivory towers are built either on linguistic or literary foundations, which further hampers the establishment of a conceptually and methodologically independent discipline.

Even a cursory sketch of the development of Translation Studies is far beyond the scope and limitations of this paper. I do not intend to go into the premises of the Leipzig school, the Manipulation School, the Interpretive Theory of Translation, postcolonial or feminist theories of translation, or the cultural turn. These seminal approaches have received ample treatment in literature over the years (cf. Munday 2001 for a comprehensive review). My interest herein lies in what Translation Studies is now and why. Let us compare two facts. In 1958, participants of the International Congress of Slavists agreed that it was time for translation to go its own separate way, rather than be an integral part of either literary studies or linguistics (Cary 1959), so that workshops of translation like those offered at the time by departments of Comparative Literature at Princeton or the University of Iowa could be taught as part of an independent discipline. In 2017, the discipline is still suffering from an identity crisis, as for example research centres in Translation Studies in the UK may still be coordinated by professors of Comparative Literature<sup>2</sup>. Translation Studies is now a major force in academia, yet its proponents may still be doctors and professors of linguistics or literature, translation scholars *sensu lato* rather than *sensu stricto*. This is no criticism against literary studies or linguistics whatsoever; this is a call for a formal recognition of the academic discipline that explains the process of cross-cultural communication.

In her outline of Translation Studies in the last 60 years, Teresa Tomasziewicz claims that a central notion among the array of theoretical approaches and models is the translator:

Researchers strive to analyse the process taking place in the translator's mind by examining its complexity from the point of view of translation strategies, challenges, and methods. There are numerous studies on the place and role of the translator on the current job market. New research avenues concern the translator's emotional intelligence, stress management, customer relations, the translator's workplace, etc. (Tomasziewicz 2016: 52; translation mine)

While the translator can indeed be the focal point unifying methodologically and theoretically diverse approaches to translation, the pertinent question remains: what makes (or perhaps who makes) the translator? There are three factors that distinguish excellent translators from mediocre ones: aptitude (including language competence, concomitant

---

<sup>2</sup> I am indebted to Dr Federico Federici of University College London for providing this information.

with translation competence), training, and expertise. Assuming that the second and the third factors do not merge, but rather follow one another in a consecutive fashion, training takes place in academia and expertise is gained later, in the world of work. Poland is one of many places where translation can be studied only at language departments, with very few exceptions (see Bogucki 2016 for a more detailed discussion). Instructors are sourced from among academic staff, who have degrees either in linguistics or in literature (again, with very few exceptions). Thus, the trainee is coached by a linguist, a poet, a writer, a literary critic etc.; the split between literary translation and specialised translation deepens to an irreparable extent, and translation (and by extension Translation Studies) becomes fossilised in mechanisms and methodologies specific to language and literature respectively.

The adjective “interdisciplinary” is commonly attached to the name of the discipline (see e.g. Wilss 1999). However, it has become a buzzword in modern academic discourse, too often merely a cover for a lack of shape and substance. Tomaszewicz (2016: 57) points to the plural in Translation Studies. Out of several Polish equivalents for the name of the discipline, the prevalent one appears to be “przekładoznawstwo”, a singular noun. Perhaps a plural Polish term would better reflect the nature of the discipline, or perhaps more than one term is necessary. Such dilemmas will hopefully be answered with the help of the project described later in the text.

### **Translation Studies in the Information Age — a plea for revision and consolidation**

It has been 45 years since the conception and 22 years since the visualisation of the map of Translation Studies (see above); 29 years ago, Mary Snell-Hornby (1988) attempted to integrate all translation into a single, one-page diagram. Today, these seminal approaches are still referenced in the literature, but they can no longer serve as cornerstones for understanding the nature of translation, as they fail to account for modern developments in the discipline. Even if one ignores all the pertinent changes in the process of translation, translation competence, criteria for quality assessment, or translator training, the classical taxonomy of literary, specialised and general translation is no longer adequate. A comprehensive, convincing, expert-level discussion on the position of audiovisual translation, localisation, and interpreting, including the place of theories thereof within Translation Studies as such, is in order.

The most influential and frequently used reference works on translation theory include Shuttleworth and Cowie 1997 and Baker 1998. The Polish terminology of Translation Studies was first compiled in Lukszyn 1991 and 1993. An encyclopedic work was published at the turn of the century (Dąbbska-Prokop 2000). A few years later, the Polish version of a popular reference work commissioned by the prestigious association CIUTI was compiled (Delisle, Lee-Jahnke, and Cormier 2004, translated into Polish by Teresa Tomaszewicz).

A mere glance at the dates shows that Translation Studies terminology has not been regularly updated and categorised (apart from a revised edition of Dąbbska-Prokop’s encyclopedia, published in 2010). New phenomena such as crowdsourcing or translation technologies are essentially missing from reference works. The latter in particular are a major issue, as translation aids change practically on a yearly basis; a book that I wrote on computer-assisted translation (Bogucki 2009) is now little more than a museum piece, as eight years ago translation technologies were at a quite different stage of refinement.

The implications are threefold. Firstly, new terms are used intuitively, never being properly defined by lexicographers. Moreover, terms proliferate, resulting in an undesirable lack of terminological consistency; to use the example above, crowdsourcing, collaborative translation, volunteer translation, amateur translation, or Wiki-translation all refer to similar phenomena, therefore lexicographic work would be in order, so as to delineate the scope of each term and perhaps discard some of the less frequently used or more repetitive ones. Similarly, audiovisual translation (AVT) appears to be the generally accepted nomenclature for the (relatively) new genre within Translation Studies, while screen translation, multimedia translation, constrained translation, language transfer, or versioning now have either purely historical import, or denote other, unrelated translation types/phenomena. Thirdly, there may be no universally acknowledged equivalents of these new terms in minority languages; as a result, the least-effort translation procedure — borrowing — is deployed, producing scholarly works in languages such as Polish that are cluttered with English terminology.

The rationale behind the dictionary project described in the next section grew simultaneously with the plea for recognition of Translation Studies as a university discipline in Poland. Scholarly interest in translation has been constantly increasing ever since the subject was introduced into philological curricula (which, in the case of the University of Łódź, took place in the late 1980s). Out of the 20 Polish universities where foreign languages can be studied<sup>3</sup>, all teach translation and most offer electives in translation theory. The interest does not stop at the deluge of B.A. and M.A. dissertations either. Numerous monographs submitted in partial fulfilment of the requirements for the highest academic degree in Poland (*habilitation*) and for the *professor ordinarius* title are topically and methodologically translational, that is to say they can be considered as belonging to the literature on the subject of translation/Translation Studies, and are in fact listed as such<sup>4</sup>. However, by and large they will have either a linguistic or a literary bias. The excellent anthology of Polish translational thought (Heydel and Bukowski 2013), as well as its predecessor, another collection edited by the same Polish scholars, but scrutinising works of international translation scholars (Bukowski and Heydel 2009), strive for representativeness, but due to both editors' background and predilection, cannot help leaning somewhat toward literary approaches to translation (or approaches to literary translation).

However, reviewers of translational publications submitted for degrees in literature or linguistics (as it is formally impossible to receive a degree in Translation Studies in Poland) increasingly notice that these publications are firmly rooted in the methodology and background literature of Translation Studies and concern strictly translation-related phenomena, therefore conferment of a degree in literature or linguistics on such a basis is an unfortunate necessity<sup>5</sup>. These candidates would certainly be better served if they could formally apply for a degree in Translation Studies. To that end, motions to the Ministry

<sup>3</sup> This includes all the main state universities, excluding Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, plus SWPS University of Social Sciences and Humanities in Warsaw, The John Paul II Catholic University of Lublin, and Siedlce University of Natural Sciences and Humanities.

<sup>4</sup> Cf. BITRA, Bibliography of Interpreting and Translation, available online at [dti.ua.es/en/bitra/introduction.html](http://dti.ua.es/en/bitra/introduction.html)

<sup>5</sup> cf. e.g. the reviews of the habilitation procedure of Agnieszka Szarkowska (in Polish), available online at <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/6174/type/l.html>

of Higher Education have been submitted, thus far to no avail (see also Bogucki 2016). It is argued that inevitable overlapping between disciplines necessitates a new taxonomy, as the problem concerns other disciplines within the humanities and extends to social and exact sciences.

Literature on translation highlights its paramount role in human communication. The title of a recent monograph (Blumczyński 2016) aptly uses the adjective “ubiquitous” to account for the author’s research assumption that translation is in fact everything and everywhere. Yet this cornerstone of communication since the Tower of Babel fails to be officially recognised as a discipline in its own right not only in Poland.

The second decade of the 21<sup>st</sup> century is witnessing a surge of interest in methodological aspects of Translation Studies (cf. Saldanha and O’Brien 2013). Translational methodologies draw heavily on linguistics and literary studies, but methodological tools are rarely confined to a single discipline, triangulation is a common phenomenon (cf. Cohen and Manion 2000: 254), and the most common quantitative and qualitative methods (questionnaire and interview, respectively) are widely used within and outside the humanities. There seems to be significant potential behind utilising high-tech tools hitherto underused in research within the humanities, such as eye-tracking (Göpferich, Jakobsen, and Mees 2008). It is hoped that refining the methodology for Translation Studies can go a long way toward revising and unifying the discipline.

### **A dictionary in the making**

In early 2016, I assembled a team of 18 Polish academics<sup>6</sup> representing 8 Polish higher education institutions (predominantly universities), who are internationally known for their research in translation, though their degrees are officially in linguistics or literature. My aim was to consolidate the Polish Translation Studies community by collaborating to produce a reference work for translation theorists, scholars, and students. The team members work at departments/institutes/faculties of: Polish, English, German, Italian, French, and Russian. Currently no Spanish philologist is on board, but due to the worldwide impact of the language, plans to add Spanish equivalents for the entries are underway. Shortlisting languages for a multilingual terminological dictionary is always a compromise, and decisions are taken on the basis of availability of resources (human or otherwise) as well as projected target audience and purpose (or *skopos*, to use a translation term); however, it is felt that the seven languages (with Polish in the foreground) are representative of the linguistic distribution of European writing on translation and the authors’ goals in compiling the reference work. An international advisory board is being assembled to supervise work on providing the foreign language equivalents; additionally, four of the team’s members are eminent scholars with ample expertise in lexicographic work (three of them are Professors Emeritus), all authors or editors of current reference works for Polish translation teachers and students, whose role is consultative in character.

During a terminological seminar in Kraków on October 21<sup>st</sup>, 2016, under the auspices of the Consortium for Translation Education Research, the following semantic fields were agreed upon, in no particular order:

---

<sup>6</sup> 32 scholars have been invited altogether; however, 10 have had to withdraw due to other commitments, whereas 4 will join later as consultants.



- adaptation
- prose translation
- poetry translation
- translation of religious texts
- translating children's literature
- theatre translation
- court interpreting
- conference interpreting
- technical translation
- translation of economic texts
- legal translation
- medical translation
- teaching translation and training translators
- audiovisual translation
- accessibility
- machine translation
- computer assisted translation
- sign language interpreting
- translatability and untranslatability
- methods, strategies, procedures, and techniques of translation
- equivalence
- crowdsourcing
- professionalisation
- Skopos Theory
- Relevance Theory
- history of translation
- metaphor in translation
- norms in translation
- Polysystem Theory
- intersemiotic translation
- pragmatics in translation
- cognitive theory of translation
- translation of music
- certified/sworn translation.

The above is a purely practical arrangement. The dictionary is not intended to be a thesaurus; the fields have been generated merely for the purpose of division of labour, as each member of the team works on one or more fields. Overlapping is inevitable, but should the same term be generated by more than one of the team's lexicographers, a decision will have to be made as to whether to qualify it as an error, or perhaps a polysemous entry, necessitating a definition of two or more senses. This categorisation may be controversial due to fuzzy boundaries between the fields, their respective volume measured by the total number of potential entries for each, as well as varying theoretical import (there are translation types, translation problems, approaches, models, and methods). However, the resulting aggregate is hoped to be an exhaustive representation of current translation terminology.

A vexing question, typical for any specialised dictionary/glossary/lexicon, is which terms are specialised enough to qualify; in other words, what makes a term a Translation Studies term? Arguably, such entries as "author", "self-concept", "management skills", or — interestingly — "finger" (for sign language interpreting), are not salient translation terms, though they are already in the database. Some terms are strictly linguistic, e.g. "Speech Acts Theory", others belong in the area of literary interpretation ("paratext"). There are terms positioned on the fringes of the humanities, if not outside ("eye-tracking"). "Image" is a central concept in audiovisual translation research and as such can hardly be left out, but is it a translation term? Such dilemmas are not the preserve of this particular project, but rather part and parcel of compiling most dictionaries and encyclopedias of Translation Studies, due to its interdisciplinary nature.

Entries in the forthcoming dictionary will be between 100 and 300 words in length. References will be provided in the form of a collective bibliography. A sample entry will look as follows:

#### Translation procedure

cf. translation technique

1. the use of a particular solution to a translation problem at the level of translation unit. Translation procedures are micro-contextual and problem-centred. Procedural solutions are the translator's individual decisions concerning particular dilemmas in the process of translating, in line with the overall approach to the task at hand, or translation strategy. Translation as a decision-making process involves applying procedures as a result of the chosen strategy, depending on the specificity of the translation task, contextual determinants, source text priorities, and skopos. The notion of translation procedure is particularly common in functionalist approaches to translation. Examples of translation procedures (translation techniques) include borrowing, explicitation, transposition, and transliteration.
2. the result of a translator's decision concerning a particular translation problem.
3. [in psycholinguistic approaches to translation] the equivalent of translation strategy, a translator's way of solving a translation dilemma in the process of translation.

Each entry will be formulated in Polish, but will come with equivalent terms in English, French, Spanish, German, Russian, and Italian.

Currently there are approximately six hundred terms in the database, which is growing on a daily basis. As indicated elsewhere, the main language is Polish. However, on occasions, authors are finding it difficult to provide entries for foreign language terms that they know and use regularly in their research. Examples include “cognitive debriefing”, “embodied translation”, “volunteer translation”, “intra-rater reliability”, “inter-grader triangulation”, “narrowcasting”, “peer-tutoring”, “socio-cognitive apprenticeship”, “visually salient item”, and more. While terminology as a discipline recognises borrowing and loan translation as common procedures in specialised language, purists will insist on avoiding excessive use of these when a neologism in the target language can be created instead (and ideally used thereafter as the only term for the given designate). The team will therefore have to propose hitherto absent equivalents and recommend that they be used in relevant literature; such was the case of “przekład kolaboratywny” (“collaborative translation”), which is being proposed in the Polish literature on amateur translation (cf. Lewandowska-Tomaszczyk 2015).

Additionally, terminological inconsistency may pose a threat. Assuming that much Polish Translation Studies terminology is borrowed or translated from English, more than one Polish equivalent may be in use. A key term pertaining to a strategy of (literary) translation, conceived by Schleiermacher and refined by Venuti (1998), is foreignisation. In Tomaszewicz’s translation of the CIUTI dictionary (Delisle, Lee-Jahnke, and Cormier 2006) and elsewhere in numerous Polish publications on the theory of literary translation, the equivalent “udomowienie” is used; however, “forenizacja” enjoys an almost equal status (cf. Bukowski and Heydel 2009). One of the aims of the project under scrutiny is to achieve the terminological optimum of one equivalent per one term. This can be accomplished by means of arbitrary decisions of the team members as experts in the field, supported by corpus work on frequency of usage in translation literature. However, this lexicographic optimum may be initially hard to achieve in some cases, due to polysemy and different understanding of the same term by translation scholars from literary vs. linguistic backgrounds. The team comprises both linguistic and literary minds, in the hope of terminological reconciliation; while the independent status of literary studies and linguistics cannot be undermined in this work, a common methodological and conceptual ground can certainly be found.

On top of translation terms as entries, the dictionary will contain three appendixes: (a) a list of Polish translation scholars together with biodata; (b) an inventory of Polish translation associations, and c. a catalogue of Polish translation journals.

## Conclusions

The dictionary is envisaged to come out both in electronic and traditional form in 2018 or 2019. What may be its foreseen impact outside Poland? The indexes of terms in six languages may serve as a useful inventory of current terminology of Translation Studies. A translation of the full text into Italian is planned after the original has been published; other languages may follow.

With over 68,000 publications listed in the BITRA database (cf. footnote 4 above), several series of conferences worldwide, international associations, and its obvious presence in academic curricula, the existence of Translation Studies cannot possibly be denied. 75,798 people have subscribed to the Translation Studies keyword on

academia.edu<sup>7</sup>, which testifies to its popularity among scholars who are either digital natives or digital converts. However, the community service's competitor, researchgate.net<sup>8</sup>, lists Translation Studies under Linguistics and its subtype Applied Linguistics, which testifies to the prevalence of traditional taxonomies. The profile of a discipline in an online community service can be modified in a matter of seconds with a few clicks; changing a fossilised academic viewpoint takes considerably more effort.

The dictionary presented in this paper is neither intended nor hoped to revolutionise the way scholars (Polish or otherwise) look at translation and Translation Studies. However, it will certainly be another small step toward integrating the two communities of translation researchers, viz. literary- and linguistic-oriented, with a view to promoting an independent, fully-fledged discipline without an evident bias either way. Its complex character may be reflected in its plural name and the duality will certainly be visible in the topics of publications (literary and non-literary translation respectively), but a discipline in its own right, recognised by ministerial authorities, is an absolute necessity; a discipline not artificially severed from linguistics and literary studies, but interfacing with them for the sake of informed and comprehensive academic output.

---

## Bibliography

- Baker Mona, ed. (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London–New York.
- Blumczyński Piotr (2016), *Ubiquitous Translation*, Routledge, London–New York.
- Bogucki Łukasz (2009), *Tłumaczenie wspomagane komputerowo*, PWN, Warszawa.
- (2016), *Norma a uzus w przekładzie audionowizualnym: ograniczenia a oczekiwania* [in:] *Norma a uzus w przekładzie tekstów specjalistycznych*, eds A. Fimiak-Chwilkowska, B. Walkiewicz, J. Woroch, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bukowski Piotr, Heydel Magdalena (2009), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków.
- Cary Edmond (1959), *Andréi Fédoron. Introduction à la théorie de la traduction*, „Babel 5”.
- Catford John C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics*, Oxford UP, Oxford.
- Cohen Louis, Manion Lawrence (2000), *Research Methods in Education*, Routledge, London.

---

<sup>7</sup> Accessed on February 18<sup>th</sup>, 2017.

<sup>8</sup> Accessed on February 18<sup>th</sup>, 2017.

- 
- Dąbska-Prokop Urszula, ed. (2000), *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa.
- , ed. (2010), *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa*, Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica, Kielce.
- Delisle Jean, Lee-Jahnke Hannelore, Cormier Monique (ed.) (2006), *Terminologia tłumaczenia*, trans. Teresa Tomasziewicz, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Göpferich Susanne, Jakobsen Arnt, Mees Inger (eds) (2008), *Looking at eyes: Eyetracking Studies of Reading and Translation Processing*, Copenhagen Studies in Language 36, Samfundslitteratur, Copenhagen.
- Heydel Magdalena, Bukowski Piotr (2013), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Holmes James S. (1972), *The Name and Nature of Translation Studies* [in:] *Translated! Papers on Literary Translations and Translation*, ed. J.S. Holmes, Rodopi, Amsterdam–Atlanta.
- Jakobson Roman (1958), *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris.
- Lewandowska-Tomaszczyk Barbara (2015), *Rozwój kolaboratywnej kompetencji tłumaczeniowej*, plenary lecture at the conference *Zbliżenia: językoznawstwo, translatoryka, literaturoznawstwo*, State University of Applied Sciences in Konin.
- Lukszyn Jurij, ed. (1991), *Słownik dydaktyczny terminologii translatorycznej*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- , ed. (1993), *Tezaurus terminologii translatorycznej*, PWN, Warszawa.
- Munday Jeremy (2001), *Translation Studies. Theories and Applications*, Routledge, London–New York.
- Nida Eugene A. (1964), *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden.
- Saldanha Gabriela, O'Brien Sharon (2013), *Research Methods for Translation Studies*, Routledge, London–New York.
- Shuttleworth Mark, Cowie Moira (1997), *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome, Manchester.
- Snell-Hornby Mary (1995), *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Tomaszkiewicz Teresa (2016), *Coraz bardziej interdyscyplinarny charakter badań przekładoznawczych*, „Między oryginałem a przekładem”, R. XXII nr. 1 (31).
- Toury Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Wilss Wolfram (1999), *Interdisciplinarity in Translation Studies*, „Target 11:1”.
- Wojtasiewicz Olgierd (1957), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Translegis, Warszawa.
- Venuti Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London–New York.
- Vinay Jean, Darbelnet Jean-Paul (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris.
-

**KATARZYNA STADNIK**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie\*

## **Popularisation of Science as Translation: A Cultural Linguistic Account**

### Abstract

In the paper, we focus on the question of science popularisation as translation. We develop a Cultural Linguistic account of how conceptual metaphors help tailor the abstract conceptual content to the needs of non-experts. Since the issue linking the various topics in our paper is the mind-reality relation, we offer a linguistic analysis of selected conceptual metaphors in Michał Heller's *Philosophy of Chance*. We provide insights into the worldview emerging from the author's narrative about the evolution of the concept of CHANCE.

\* Zakład Językoznawstwa Kulturowego Instytutu Anglistyki  
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
al. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin  
e-mail: [katarzyna.stadnik@poczta.umcs.lublin.pl](mailto:katarzyna.stadnik@poczta.umcs.lublin.pl)

## Introduction

Scientific discovery builds on imaginativeness, one of the hallmarks of human cognition. What is also unique about humans is cooperative communication, a capacity fundamental to the establishment of culture. In general, people tend to share knowledge. While we can utilise different forms of communication, language remains a special cognitive tool that facilitates sharing what we already know, and that helps create new knowledge, which may go beyond information available to humans in physical reality. Thanks to language we can access knowledge that otherwise might be inaccessible, for instance, by virtue of being out of our reach, as it is the case with learning about phenomena in the quantum world, and/or because of being too hard for us to grasp, as it is the case with scientific theories forged by experts. Scientific discourse implies a special use of language. While scientific communication tends to be hermetic, publications popularising science aim to facilitate a better understanding of abstract ideas among general readership.

It should not come as a surprise to state that tailoring scientific discourse to the needs of a general audience entails interlingual translation (Jakobson 1959). As the etymology of *translation* shows the origins of the lexical item are traceable to the sense of ‘being over, carry over’ or ‘transfer’ (Barnhart 1998: 1160). The extensions of the meanings in the respective OED dictionary entry, including ‘conversion of something from one form or medium into another’<sup>1</sup>, are metaphorical in nature. In Polish, even though the lexical items *przekład*, *tłumaczenie* are synonymous with *translacja* ‘translation’, subtle differences in the respective meanings occur. That is, *przekład* conveys the idea of interlingual and intralingual translation, whereas *tłumaczenie* adds an interpersonal aspect of excusing oneself, and the persuasive component of explaining, justifying, accounting for something. Popularisation of science also involves a rhetorical element in that it entails the need to reduce conceptually complex ideas into shareable objects of thought. One effective tool helping to achieve this aim is metaphor. In scientific discourse, metaphors may perform different functions, including the creation of new ideas (see Tabakowska 2015). The formation of a metaphor aptly capturing relevant conceptual correspondences may pose a great challenge, since its use implicates a number of interrelated factors of cognitive, linguistic, and cultural nature.

---

<sup>1</sup> Retrieved from <https://en.oxforddictionaries.com/definition/translation> [access: 14 February 2017].



In the paper, we use the metaphor SCIENCE POPULARISATION AS TRANSLATION to help us structure our discussion of how humans share knowledge. As a heuristic device, the metaphor enables us to focus on the cognitive-cultural aspects of knowledge transmission.

### **Scientific thought and the mind-reality problem in a cognitive-cultural perspective**

The paper focuses on the transmission of scientific ideas mediated through narrative discourse. As such, it concerns the relation between the mind and reality. We take an experientialist perspective on the question of universality/relativity of human knowledge, indicating that it seems inopportune to suggest that the two approaches are necessarily mutually exclusive. As Kövesces (2006) explains, relativity does not preclude universality in knowledge. The author argues that people coming from different cultures share a certain set of universal cognitive processes used to construct meaning. In simple terms, our physical embodiment provides a universal foundation for communication between cultures.

However, it can be suggested that the human mind is situated. As Barsalou (2016; original italics) has it, “[t]he crux of the grounded approach is understanding how the modalities, the physical environment, the social environment, *and* the body *contribute* to cognition, playing central roles in the diverse forms it takes”. Viewing mental activity as situated implies that cognition and culture are mutually constitutive. While the bond entails that our minds are shaped culturally, it is equally important that individuals mentally construct the world and negotiate their conceptualisations in interaction occurring in particular socio-cultural milieu, which contributes to the emergence of an intersubjectively shared conceptual order.

Situatedness does not prevent community members from acquiring new knowledge from sources other than those available within the bounds of their own community. Virtually no culture exists in separation from other groups. Globalisation is one prominent indicator of the negotiability of knowledge that can be shared indirectly via different information carriers and media, including written texts. In intercultural communication, disseminating ideas may entail ideological clashes between competing worldviews. Science promotion can be viewed as a mediating practice generating the “fusion of horizons” between various perspectives on the mind-reality relation.

### **Cultural Linguistics and the dissemination of knowledge**

We find the Cultural Linguistic framework particularly well-suited to the task of enquiring about the nature of the bond underlying human conceptualisation of the world and reality, as it explores the relation between language, culture, and conceptualisation.

The grounded view of cognition draws on the context principle that prioritises the contextualisation of mental activity in the environment, both physical and social-cultural. Barsalou, Wilson, and Hasenkamp (2010) speculate about the decontextualisation of phenomena under scientific investigation, discussing the use of nominalisation in academic discourse. Using nominals entails imparting information about objects as spatially bounded and stable in time, which is conducive to treating them as relatively context-free entities (e.g., *emotion*, *perception* vis-à-vis *emote*, *perceive*). Therefore, the use of the noun *cognition* might give rise to the less dynamic construction of mental activity as bounded in the space “between the ears”.

The study of the relation between language, culture, and cognition is a broad area of research (see also *A Companion to Cognitive Anthropology* 2011). Therefore, we narrow the scope of our investigation to one particular approach: Cultural Linguistics. Due to the goals of our study, we strongly emphasise the Cognitive Linguistic origins of the Cultural Linguistic research strain. Based on this, we employ the Cognitive Linguistic methodological principle of converging evidence. In the words of Evans and Green (2006: 17), “a model must not only explain linguistic knowledge, but must also be consistent with what cognitive scientists know about other areas of cognition”.

With respect to our discussion on the need to contextualise phenomena under study, we suggest that the terms *cultural cognition* and *cultural conceptualisation* might lead to some oversimplification of the intricate nature of human interaction. In Cultural Linguistics, it is claimed that “[c]ultural cognition embraces the cultural knowledge that emerges from the interactions between members of a cultural group across time and space” (Sharifian 2015: 476). However, it seems that cognition does not need to be tagged ‘cultural’ to be so. Cognition is cultural in that it emerges from the locally situated mental activity of individuals embedded in the history of lived experience of a given community. However, what leads to scientific discovery and progress is joint endeavour, the success of which often depends on collective action undertaken across community boundaries.

### **Science popularisation: Conceptual challenges**

Our study is designed to trace the ways in which the community’s knowledge of the world is reconceptualised as the relevant information is restructured to meet the demands of the popularisation of scientific thought. One aspect of the problem is the asymmetry in knowledge between experts and non-professional readers. Barsalou’s (1991) idea of goal-derived categorisation may shed light onto the issue of folk and expert categorisation insofar as professionals and non-experts might have different goals. Variation in categorisation between folk and expert theories might derive from divergent goals due to differences in the situatedness of particular individuals. Seen in this light, situatedness implies particular kinds of barriers to sharing knowledge, making some domains of knowledge more or less accessible to a particular individual.

Professional written communication can be characterised by two conflicting demands: the constraint of conventionality, particularly visible in lexical and grammatical choices shaping the linguistic form of a scholarly text, and the need for innovation, for instance, to ensure rhetoric effectiveness, but also to express novel ideas. Since academic texts usually occur in institutionalised contexts, and their main audience is professional community. Academic publications may put an extra strain on a non-expert reader in that they require an expert understanding of terminology. Particular lexical items used as specialist terms may prompt for different conceptualisations, depending on the demands of the context in which they appear. Barsalou (2009: 245) explains that as people gather experience, the knowledge of recurring situations becomes entrenched in memory. Such entrenched knowledge can be activated to support cognitive processes by pattern completion inference, which helps the agent form useful predictions. On our cognitively-based account, meaning construction depends on specific linguistic choices: words do not “carry” meaning, but prompt for conceptualisation. The meaning of words, including specialist terms,

is not usually processed in isolation, but relative to a specific background. Thus, some specialist terms can hinder or facilitate sense-making, depending on the reader's cognitive resources.

### **A situated approach to concepts and conceptualisation**

One challenge of constructing the meaning of some specialist terms is that due to the evolution of the underlying conceptual content that involves the migration of relevant concepts between various experiential contexts they have come to be used in diverse domains of human activity. Thus, since “situations provide essential information for representing and understanding concepts” (Barsalou 2009: 253), helping a non-expert understand a specialist term might require contextualising the word in a situation recognisable for the non-professional reader so that they can form correct inferences. Problems with comprehension may arise when the same word applies to a host of potentially relevant situations. This may explain why some concepts in science are deemed “inexact”, while specialist terminology bears the infamous label of being “vague”.

For illustration we briefly discuss the concept of PROBABILITY, which does not lend itself to a hard-and-fast interpretation. As we read in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*:

Probability is virtually ubiquitous. It plays a role in almost all the sciences. It underpins much of the social sciences — witness the prevalent use of statistical testing, confidence intervals, regression methods, and so on. It finds its way, moreover, into much of philosophy. (...) Since probability theory is central to decision theory and game theory, it has ramifications for ethics and political philosophy. It figures prominently in such staples of metaphysics as causation and laws of nature. It appears again in the philosophy of science in the analysis of confirmation of theories, scientific explanation, and in the philosophy of specific scientific theories, such as quantum mechanics, statistical mechanics, and genetics. It can even take center stage in the philosophy of logic, the philosophy of language, and the philosophy of religion. Thus, problems in the foundations of probability bear at least indirectly, and sometimes directly, upon central scientific, social scientific, and philosophical concerns. The interpretation of probability is one of the most important such foundational problems<sup>2</sup>.

It follows that concepts are not tied to specific domains (here: of disciplinary nature), which is one of the reasons why grounded cognition should not be rendered in terms of culture-specificity. In arguing so, we point out the fuzzy boundaries of local cultures, their propensity for conceptual evolution, and the human capacity for blending conceptualisations from different communities.

It is instructive to consider one specific conceptualisation from the domain of scientific discourse. After Bohr introduced the metaphor of ATOM AS A SOLAR SYSTEM, it has been used in pedagogy (Sweetser and Dancygier 2014: 204). As a result, it has been integrated into the encyclopaedic knowledge of members from different communities. Can we conclude that the metaphor is an instance of cultural conceptualisation? If yes, what culture should we allocate it to? Attempts at assigning the model to any particular culture (and also, by this logic, language) reveal some problems with defining cultural cognition as “heterogeneously distributed across the members in a cultural group” (Sharifian 2008: 113), and language as “one of the primary mechanisms for storing and communicating

<sup>2</sup> Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/probability-interpret/> [access: 14 February 2017].

cultural conceptualizations” (Sharifian 2009: 168). At what level of conceptual granularity should be construed the terms *culture* and *language* in order to render the definitions viable? Our answer presupposes the sociocultural situatedness of a community member whose knowledge, beliefs and values are not fixed, but liable to change in the course of interaction with the world, including interaction with other humans, also members of other communities, as well as interaction with the physical environment encompassing various information carriers. Situatedness does not predispose humans to remain constrained by the limits of their language and/or locally available knowledge, values, and beliefs.

Furthermore, describing the ways in which probability is conceptualised as “cultural” would not be merely misleading, as implied above. It might also produce an oversimplification of the complex conceptual nexus in which PROBABILITY should be placed. As the overview clearly indicates, PROBABILITY is a notion which for its interpretation depends on other interrelated concepts. Other connected notions include CAUSALITY, EXPECTATION, EXPLANATION, to name but the few featured in the excerpt. Moreover, each of these notions can be differently constructed, depending on the goals of the researcher who considers them relative to a specific domain.

### **Science popularisation: Overcoming barriers to scientific communication**

How do humans overcome problems with scientific communication? It is useful to shed light on how knowledge can be conceptualised in a manner that ensures co-operation. Two metaphors relevant to our discussion can be identified. Whereas the first underscores efforts to impose conceptual order onto the flux of reality, the other indicates how humans deal with this difficulty in practice.

The conceptual metaphor KNOWLEDGE IS A TREE, rooted in the Biblical tradition, appears to implicitly motivate the pursuit for consilience, the endeavour to unify knowledge from different branches of scientific and humanistic study. Whether obtaining a universal view of the world, based on a widespread understanding of reality, is attainable remains an open question. Perhaps complexity science may offer a viable solution to the problem which many people deem a quixotic quest (see also Mitchell 2009). The conception of consilience encapsulates human inclination to share goals and co-operate in search of attaining a better understanding of reality despite a plethora of divergent viewpoints from which the world can be mentally constructed. It seems that, to some extent, the popularisation of science may foster interdisciplinary research. For instance, linguists interested in mastering statistics, the knowledge of which is necessary to conduct corpus-based studies, may well use accessible publications on statistics dedicated to non-professional readers.

The conceptual metaphor KNOWLEDGE AS A VALUABLE RESOURCE may help account for the general consensus as to the need for science popularisation and the necessity to use knowledge to the benefit of the whole community. From this perspective, the diffusion of science takes the form of collective endeavours to manage knowledge in a most effective way. The metaphor reveals that the concrete domain of useful physical resources can help conceptualise the intangible reservoir of ideas contained in the human mind, additionally providing a conceptual point of convergence for joint enterprises. Knowledge management, however, is not tantamount to the management of information, in particular in the area of science (see also Babik 2008). Information can be defined as contextualised

data that can be used by humans for different purposes, whereas knowledge entails the mental activity of a cognising individual (Fazlagić 2014; see also Grucza 2015). Information can exist independently of its carrier (Fazlagić 2014: 32). In contrast, knowledge involves human activity, it is viewed as situated in a specific time and space, and thus integral to the culture of a given community (Fazlagić 2014: 33). Derived from human experience, knowledge is constitutive for the group's identity as well (Fazlagić 2014: 33).

While metaphors may facilitate a better understanding of a phenomenon, they can also conceal some aspects of the problem, which reduces the complexity of the issue. The metaphor KNOWLEDGE AS VALUABLE RESOURCE may spur the conceptualisation of KNOWLEDGE AS A SHAREABLE OBJECT, as attested in the phrase *knowledge transmission*. This does not seem entirely correct since knowledge is created by the individual on the basis of the information received. It might be more accurate to refer to the management of information carriers and multimodal communication channels instrumental in managing knowledge.

Communities that carefully manage their knowledge make continuous efforts to foster its creation, detection, discovery, organisation, evaluation, acquisition, protection, as well as encourage its members to share their knowledge, and re-use the knowledge they have to lower the costs of its creation (Fazlagić 2014: 23). This perspective lends a new overtone to the metaphor SCIENCE POPULARISATION AS TRANSLATION. Specifically, the translator-populariser is seen as an agent acting on a market where commercial forces combine to verify the value of his/her offer. Despite the somewhat daunting conclusion that non-experts might put a price tag on professional knowledge, we argue that in the domain of science popularisation effective knowledge management can boost efforts to disseminate scientific thought across community members. It is important to enlist experts' co-operation, because an experienced populariser of science is responsible for ensuring successful transfer of scientific ideas. Since in cognitive-cultural terms culture can be conceptualised as a toolkit (CULTURE AS TOOLKIT), comprising linguistic and non-linguistic resources that help impart information, science popularisation in this respect may take the form of intersemiotic translation, including forms such as information visualisation of various kinds, multimedia presentations, conferences, or scientific fairs. As such, the problem falls beyond the scope of the paper.

### **Science popularisation as translation: The (in)visibility of the translator**

The information contained in the scientific narrative undergoes changes, many of which might be substantial insofar as they greatly reduce the complexity of a scientific problem. Apart from popularising scientific thought by making it more accessible to the reader without professional background and satisfying the reader's thirst for knowledge, such publications promote a particular worldview, or a specific perspective from which reality is construed. We deem this component ideological. Following Koller (2015: 239–240), ideology can be seen as

a (metaphorical) network of beliefs that gives rise to expectations, norms and values about events, ideas and people. When we take part in events, encounter people and their ideas expressed, we compare those experiences against our ideologically informed expectations, norms and values, and thereby evaluate and categorize experiences.

A cognitively-based study can reveal ideological aspects of discourse. For instance,

the fact that discourse producers highlight and hide particular semantic features through metaphor (...) makes it possible to trace ideologically vested choices in the generation and usage of complex metaphors. (...) As such, metaphoric expressions may help to reify cognitive models governing discourse, and underlying metaphors may partly determine the surface structure of text, while texts will reify and conventionalize particular conceptual metaphors. (Koller 2012: 241)

The narrative form implicates a range of possible ways of organising the knowledge to be shared, including the issue of what information to include in the story, and how to interconnect its various threads. This may beg the question of how causality is construed in a narrative. As Dancygier (2012: 61) explains, in narratives viewpoint can be ideological, “when the very selection of facts presents the story in a specific light”.

Furthermore, the consideration of the ideological stance from which a particular set of scientific ideas is construed seems vital in that scientific discourse unavoidably shades into the realm of the relations of power within a community. Both scientists themselves and individuals actively publicising science to a wider audience of non-experts are often assumed to possess authority deriving from their expert knowledge. Once again the metaphor SCIENCE PROMOTION AS TRANSLATION demonstrates its explanatory potential. On the one hand, the science propagator can be viewed as intercultural mediator, much like many translators are due to their familiarity with different cultures, as well as familiarity with what might not be known to members of a given community due to linguistic barriers. On the other, the science propagator cannot be regarded as “invisible”, or ideologically-neutral, which corresponds to the trend to undermine the “invisibility” of the translator in Translation Studies.

Whether renowned scientists or not, all humans fall victim to their own limited insight, often constrained by their beliefs and values guiding how they make sense of reality. The problem of human cognitive constraints, or the idiosyncrasy of the human mind, encompasses power relations in science. Successful scientific dialogue, whether intra- or international, requires the propensity for co-operation. This can be best illustrated by the case story about the discovery of electron spins. Ralph Kronig’s milestone discovery and his subsequent decision against pursuing his intuition on receiving a strong critique from Wolfgang Pauli is particularly instructive:

Ehrenfest’s encouraging response to his students ideas contrasted sharply with that of Wolfgang Pauli. As it turned out, Ralph Kronig (...) had come up with the idea of electron spin several months before Uhlenbeck and Goudsmit. He had put it before Pauli for his reactions, who had ridiculed it, saying that “it is indeed very clever but of course has nothing to do with reality”. Kronig did not publish his ideas on spin. No wonder that Uhlenbeck would later refer to the “luck and privilege to be students of Paul Ehrenfest”<sup>3</sup>.

We highlight potential ethical challenges involved in science communication, which entails human integrity implicated in achieving goals. The question implies normative expectations relative to co-operation (when having convergent goals) and competition (participants with opposing goals). Not every professional may be ready to acknowledge their

<sup>3</sup> Retrieved from <https://www.lorentz.leidenuniv.nl/history/spin/spin.html> [access: 14 February 2017].

own limited insight, and even fewer might be willing to reveal their vested interests. This stands in sharp contrast with the situation on a commercial market where the laws of supply and demand can assess the value of an unsuccessful translation.

While Kroning fell victim to the cognitive bias connected with the authority of the renowned colleague, the readers of popular books on science may also be less inclined to critically evaluate the ideological stance from which scientific ideas are disseminated. Likewise, another parallel between the populariser and the translator can be found in that errors made by translators can go unnoticed since the reader may lack in expertise and/or access to the original work necessary for the proper evaluation of a given translation.

### **The concept of CHANCE in Michał Heller's *Philosophy of Chance***

Michał Heller's *Philosophy of Chance* is a publication promoting scientific thought. As a cosmologist and a philosopher, Heller has been a successful knowledge disseminator, and promoter of interdisciplinary dialogue, combining insights from domains as varied as mathematics, theology, and the history of science. His *Philosophy of Chance* blends humanistic and scientific perspectives on the nature of the mind-reality problem, as the author uses metaphors so as to shed light onto physical phenomena often inaccessible to the human naked eye, and thus hardly imaginable for the non-expert reader.

The narrative outlines the philosophical origins of the abstract concept of CHANCE against the background of theoretical considerations concerning the evolution of PROBABILITY. It is the philosophical framework that provides a theoretical foundation enabling Heller to move freely across disciplinary borders. As the author repeatedly stresses, his narrative is not a history of either probability calculus or chance *per se*. In Heller's own words,

If I were to dedicate this book to someone, it would be to Richard Dawkins and William Dembski. They are worlds apart, yet they have even more in common. They stand divided by their views on the theory of evolution. Dawkins considers it to be a "blind watchmaker" who explains everything, while in Dembski's view it is full of "irreducibly complex situations" that testify to Intelligent Design. (...) In the book (...) I put forward my own position, equally distant from the views of one and the other. (...) My broader context is constituted by the "philosophy of chance" (...). (Heller 2013: 9)

Regardless of the specific stance on the origins of the universe, the proponents of each approach use linguistic expressions motivated by conceptual metaphors to give increased salience to the ideological component of meaning they intend to convey. Elsewhere in the book, Heller says,

[the] extraordinary symphony of cosmos can be approached from different points of view. (...) Chance occurrences explain nothing, because they themselves demand an explanation. They are so subtly intertwined with the cosmic structure that without it they lose their import and cannot exist. (...) everything is part of the one Great Matrix. I would call it Intelligent Design, but this beautiful name has been compromised, therefore I prefer to use a phrase so often used by Einstein: "the Mind of God". And the purpose of science is nothing else but to decipher this "Mind of God". (Heller 2013: 13)

The BLIND WATCHMAKER metaphor invokes the idea of CAUSALITY enmeshed in a mechanical view of the universe (THE UNIVERSE IS A CLOCK)<sup>4</sup>, whereas the notion of INTELLIGENT DESIGN encourages us to construe CAUSALITY in terms of God's Grand Design (CREATION IS A PROJECT). However, Heller's reference to the MIND OF GOD metaphor implicates a perspective distinct from the two other approaches, which give emphasis to CAUSALITY, but models it in contrasting ways. Heller's UNIVERSE IS A MATRIX metaphor enhances the reader's attentiveness to the world's inherent complexity<sup>5</sup>. The worldview that can be gleaned from Heller's metaphors is not free from ideological engagement, but this involvement is contextualised in a relevant historical and theoretical background. As a result, the whole narrative serves explanatory purposes. Causality is presented as a derivative of the Cosmic Matrix. This is achieved by construing CAUSALITY via the selection of particular events contributing to our contemporary understanding of CHANCE and PROBABILITY. The selection is not accidental, but dictated by Heller's overall narrative goal of presenting the philosophy of chance.

The phrase *symphony of cosmos* reveals the underlying metaphor COSMOS IS MUSIC, which, in turn, may evoke in the reader's mind the expression *music of the spheres* (see also Lewis 1964). Heller himself uses a musical metaphor to structure his narrative as "a cosmic fugue with a prelude and a coda", with the corresponding parts of the book entitled "The Prelude", "The Fugue", and "The Coda", respectively. As the OED definition suggests, a fugue is "a contrapuntal composition in which a short melody or phrase (the subject) is introduced by one part and successively taken up by others and developed by interweaving the parts". The form of the fugue is characterised by "mathematical intricacy, formality, symmetry, and variety"<sup>6</sup>. This analogy helps the reader construct the metaphor PHILOSOPHY OF CHANCE IS (LISTENING TO) THE FUGUE. Specifically, since events are often carved out of the fabric of our everyday lives on the basis of the perceived changes in reality around us<sup>7</sup>, using the notion of the fugue consisting of counterpoints establishes a useful analogy helping the reader perceive the described events as interrelated turning points in the history of science. The metaphor instructs how to interconnect various conceptions presented in the narrative. As such, it is an ingenious teaching aid, the pedagogical usefulness of which can be appreciated in particular in connection with the need to establish a common ground with the reader who has to create their own knowledge on the basis of the prompts given.

<sup>4</sup> The universe started to be viewed as a machine after the collapse of the Aristotelian worldview, during the transition to the Newtonian outlook on reality. This change triggered a chain of interrelated conceptual adjustments, including the idea of God, who started to be conceived as "a sort of watch-maker, that is, one who designed and constructed the universe, and set the universe in motion. But thereafter the universe runs along without the constant intervention needed in the previous worldview" (DeWitt 2010: 179).

<sup>5</sup> According to DeWitt (2010: 348), "the universe [the metaphors in science] suggest is not like anything we have experienced. That is, the nonlocal influences demonstrated by the Aspect experiments suggest a universe that is not like anything with which we are familiar. A universe that allows for instantaneous influences between events that have no connection whatsoever between them is not a universe that is like anything familiar to us. (...) For the first time in (at least recorded) history, we may be metaphorless". Heller's creativity demonstrates that we are apparently not.

<sup>6</sup> Retrieved from <https://www.britannica.com/art/fugue> [access: 14 February 2017].

<sup>7</sup> We suggest that establishing event boundaries might affect how causality is construed in that "[e]vent boundaries correspond to the completion of one goal or intentional act and the initiation of a new goal or intentional act" (Iversky and Zacks 2013). Event boundaries entail some change, and can thus be seen as particularly informative.



How is CHANCE conceptualised in Heller's book? In the *Prelude* section, Heller describes human endeavour of understanding the role of chance events in the structure of the universe as "taming of chance" as a result of the development and application of mathematical tools. It stands to reason to model the initial understanding of CHANCE as LACK OF (PHYSICAL) CONTROL, prompting a conceptualisation based on force dynamics. The erstwhile conceptualisation of CHANCE derived from construing it as a collapse of rationality. With the emergence of probability theory, chance came to be constructed as integral to the mathematical structure of the world, and thus, as a measurable phenomenon connected with the probabilistic properties of the world. This generalisation of CHANCE in terms of MEASUREMENT had been hardly conceivable prior to the efforts made by the precursors who strived to curb chance relative to statistical data that at first came from domains such as gambling. Among the precursor Heller counts Pascal and Fermat. Commenting on the exchange of letters between them, the author says

Antoine Gombauld (...) was a man of experience and a passionate gambler. (...) When he met Pascal during a social event, he posed a certain problem to him: A game of dice must be interrupted before the players can finish. How to divide the stake between the two players who cannot complete the game? After a moment's thought, Pascal answered that every player should receive an amount proportional to the probability that he would win the game if it were finished. (...) Pascal decided to consult Fermat on his considerations. (Heller 2013: 34)

The exchange of letters was the cornerstone of today's probability calculus inasmuch as it allowed the interpretation of a problem to be solved. This enabled the evolution of mathematical methods used to tackle chance and expectation that later developed into the conception of probability.

Overall, Heller's narrative can be viewed as a tool of knowledge transmission and re-organisation of the reader's knowledge. Since words do not "carry" meaning, but prompt for conceptualisations, the narrative should not be regarded as a carrier of knowledge *per se*. Rather, it constitutes what might be regarded as a complex information-bearing carrier, the structure of which should facilitate knowledge creation. As humans create their knowledge themselves, the populariser's role is to provide some assistance conducive to the formation of inferences on the part of the reader, which have been intended by the author of the publication. In short, the populariser structures the information contained in the text in such a way as to put the reader on the right track to the creation of knowledge. This requires the populariser's expertise to manage the creation of the reader's knowledge by ensuring most effective ways in guiding the reader's comprehension. Nevertheless, the reader's mental effort is equally indispensable.

## Conclusions

How is our account of selected conceptual metaphors in *Philosophy of Chance* relevant to the issue of SCIENCE POPULARISATION AS TRANSLATION? We conclude our paper by situating the present study in a relevant theoretical background of linguistic conceptions addressing the problem of language, culture, and the mind. Publications disseminating scientific thought and directed at the general reader may foster the creation of knowledge

in a community. If so, such publications can be useful in the linguistic study of worldviews held within a given community. Exploring such linguistic usage should help uncover ways in which reality is constructed by members of a specific group.

One linguistic conception that may help situate our study relative to the theoretical background of culture, cognition, and language is Jerzy Bartmiński's idea of the linguistic worldview. The scholar develops "the linguistic worldview conception, the 'naïve' picture at the very basis of language" (Bartmiński 2009: 23). Importantly,

[t]he worldview is 'naïve' in the sense of Apresyan, i.e. constructed by a human being, relative to human measure, anthropocentric, but also adapted to social needs and ethnocentric mentality (Apresyan, 1994). This is the conception of linguistic worldview one finds in the basic, most common variant of national language, namely the colloquial variant (or style), whereas in the scientific style the worldview is subjected to strong differentiation with regard to a given discipline and its state of the art.

With regard to the idea of CHANCE, we find a related excerpt in Bartmiński,

Different linguistic 'worldviews' can exist within a community of people speaking the same language. (...) Bartmiński, following Wierzbicka, traces *los* to the Enlightenment period, which promoted a belief in the possibilities of the individual to determine their 'fate'. *Dola*, on the other hand, is traced to the perspective of the 'simple' peasant, who experiences the determining nature of 'fate' for the individual's life. (Bartmiński 2009: 4)

How can we situate our study relative to the conception of the linguistic worldview? It would seem reasonable to suggest that *los* is a derivative of a more scientifically informed conceptualisation of the human condition, whereas *dola* uncovers an utterly naïve perspective onto our place in the universe. Due to the correlation with games of chance, Polish *los* could then be regarded as a descendant of a collateral line of the conceptual evolution implicated in the emergence of probability calculus, as attested in *zdarzenie losowe* 'chance event'. In fact, as argued by Wierzbicka, HUMAN LIFE can be seen as LOTTERY (Wierzbicka 1991). By this logic, the worldview underlying Heller's publication should be situated half-way on the naïve to scientific scale, blending components of both kinds of worldviews. Such a balanced interpretation might be gleaned from conceptualisation of LIFE AS A GAME OF CHANCE (Heller 2013: 224), and both BIOLOGICAL EVOLUTION and LIVING ORGANISMS AS DYNAMICAL SYSTEMS (Heller 2013: 207).

What we find problematic is that Bartmiński's linguistic worldview conception implies an arbitrary differentiation of human knowledge into that which is to be considered as naïve, and that which is to be construed as scientific. The opposition seems somewhat contrived in that the understanding of what constitutes a scientific idea changes over time. Metaphorically speaking, humans outgrow their worldviews when the older outlooks on reality become obsolete, for instance, due to scientific discoveries. Also, the dichotomy of naïve and scientific worldview calls for reconsideration, because many concepts are not fixed in specific domains, but often migrate between various areas of human activity. For instance, the concept of CHANCE might produce different situated conceptualisations, connected with different goals an individual might have relative to various contexts.

In conclusion, publications popularising scientific thought may facilitate information-sharing and the subsequent creation of knowledge by the reader. In light of our discussion, one should be wary of confusing the management of knowledge with the management of information. The existence of human co-operation and competition means that individuals differ not only in their contributions to the community's repository of knowledge, but also in the goals they entertain. In view of this, the worldviews emerging from how humans construct reality on the basis of knowledge they have and goals they pursue in specific contexts are negotiable. Adopting a grounded perspective on this problem can help develop a more nuanced approach, based on a situated conception of linguistic meaning, rather than founded on the opposition of the native and the scientific.

## Bibliography

- A Companion to Cognitive Anthropology* (2011), eds D.B. Kronenfeld, G. Bennardo, V.C. de Munck, M.D. Fischer, Wiley Blackwell, Chichester.
- Babik Wiesław (2008), *Informacja naukowa jako przedmiot zarządzania* [in:] *Zarządzanie informacją w nauce*, ed. D. Pietruch-Reizes, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Barnhart Robert (1998), *Chambers Dictionary of Etymology*, Chambers, London.
- Barsalou Lawrence (1991), *Deriving Categories to Achieve Goals* [in:] *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*, ed. G.H. Bower, Academic Press, San Diego.
- (2009), *Situating Concepts* [in:] *Cambridge Handbook of Situated Cognition*, eds P. Robbins, M. Aydede, Cambridge UP, New York.
- (2016), *On Staying Grounded and Avoiding Quixotic Dead Ends*, “Psychonomic Bulletin & Review”, August 2016, Volume 23, Issue 4, <http://link.springer.com/article/10.3758/s13423-016-1028-3> [access: 14 February 2017].
- Barsalou Lawrence, Wilson Christine D., Hasenkamp Wendy (2010), *On the Vices of Nominalization and the Virtues of Contextualization* [in:] *The Mind in Context*, eds B. Mesquita, L. Feldman Barrett, E. Smith, Guilford Press, New York.
- Bartmiński Jerzy (2009), *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*, Equinox, London–Oakville.
- Dancygier Barbara (2012), *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge UP, Cambridge.
- DeWitt Richard (2010), *Worldviews: An Introduction to the History and Philosophy of Science* (2nd edition), Wiley–Blackwell, Chichester.
- Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com> [access: 14 February 2017].
- Evans Vyvyan, Green Melanie (2006), *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Edinburgh UP, Edinburgh.

- 
- Fazlagić Jan (2014), *Innowacyjne zarządzanie wiedzą*, Difin, Warszawa.
- Grucza Sambor (2015), *Języki jako "instrument" predykcji wiedzy przyszłości* [in:] *Tekst naukowy i jego przekład*, eds A. Duszak, A. Jopek-Bosicka, G. Kowalski, Universitas, Kraków.
- Heller Michal (2013), *Philosophy of Chance. A Cosmic Fugue with a Prelude and a Coda*, trans. R. Śmietana, Copernicus Center Press, Kraków.
- Jakobson Roman (1959), *On Linguistic Aspects of Translation* [in:] *On Translation*, ed. R. Brower, Harvard UP, Cambridge, MA.
- Koller Veronica (2015), *Cognitive Linguistics and Ideology* [in:] *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*, eds J. Littlemore, J. R. Taylor, Bloomsbury Academic, London–Oxford.
- Kövesces Zoltan (2006), *Language, Mind, and Culture*, Oxford UP, Oxford.
- Lewis Clive Staples (1964), *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge UP, Cambridge.
- Mitchell Melanie (2009), *Complexity. A Guided Tour*, Oxford UP, Oxford–New York.
- Oxford English Dictionary*, <https://en.oxforddictionaries.com> [access: 14 February 2017].
- Sharifian Farzad (2008), *Distributed, Emergent Cultural Cognition, Conceptualisation, and Language* [in:] *Body, Language and Mind: Volume 2: Sociocultural Situatedness*, eds R. M. Frank, R. Dirven, T. Ziemke, E. Bernárdez, Mouton de Gruyter, Berlin–New York.
- (2009), *On Collective Cognition and Language* [in:] *Language and Social Cognition. Expression of the Social Mind*, ed. H. Pishwa, Mouton de Gruyter, Berlin–New York.
- (2015), *Cultural Linguistics* [in:] *The Routledge Handbook of Language and Culture*, ed. F. Sharifian, Routledge, London–New York.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu> [access: 14 February 2017].
- Sweetser Eve, Dancygier Barbara (2014), *Figurative Language*, Cambridge UP, Cambridge.
- Tabakowska Elżbieta (2015), *Status metafory w języku naukowym. Oryginał i przekład* [in:] *Tekst naukowy i jego przekład*, eds A. Duszak, A. Jopek-Bosicka, G. Kowalski, Universitas, Kraków.
- Tversky Barbara, Zacks Jeffrey (2013), *Event Perception* [in:] *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*, ed. D. Reisberg, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195376746.0010001/oxfordhb-9780195376746-e-6> [access: 14 February 2017].
- Wierzbicka Anna (1991), *Język i naród: polski los i rosyjska sud'ba*, „Teksty Drugie”, 3 (9).
-



**JOANNA MAJ**

Uniwersytet Wrocławski\*

## Muzealna historia literatury

### Museum Literary History

#### Abstract

The article presents theoretical problems connected with museum literary history. It shows how the multimedia and interactive elements of exhibiting space change the so-called *traditional* communication about literary past. The author deliberates on the construction of literary and historical transmission to so-called variety of responders — not only the experts and academics. As the examples of the phenomenon she analyses Muzeum *Pana Tadeusza* in Wrocław and Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek in Vienna.

\* Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego  
plac Nankiera 15, 50-996 Wrocław  
e-mail: [maj,joanna@gmail.com](mailto:maj,joanna@gmail.com)

Muzeum literackie<sup>1</sup> może stanowić formę historiografii literatury otwierającą opowieść o literackich dziejach na pozaakademickie audytorium, formę, która ze względu na sposób reprezentowania tego, co minione, dociera poza wyspecjalizowane grono odbiorców. Historia literatury jako muzeum zapożycza narzędzia narracyjne właściwe dla przestrzeni ekspozycyjnych oraz wydarzeń inicjowanych przez instytucję, której głównym wymiarem nie jest już dziś zbieranie i gromadzenie (Folga-Januszewska 2008: 2000) dokumentów literackich, rękopisów, pamiątek po twórcach i ikonograficznych przekazów związanych z literaturą (Głowiński 2002: 328) (*vide literackie muzeum modernistyczne, muzeum-świecka świątynia*), ale która współtworzy kulturę, generuje nie jedną, ale szereg opowieści o literaturze, nie ukrywa też tożsamościowych czy politycznych znamion swoich działań. Rola muzeum (literackiego) — masowej instytucji komunikowania o literaturze, a tym samym o pamięci, kulturze i tożsamości danej wspólnoty lub wspólnot — zmieniła się nie tylko ze względu na przemiany technologiczne i cywilizacyjne wpływające na możliwość udostępniania oraz percepcji dziedzictwa kulturowego (*vide cyfryzacja, multimedialność ekspozycji, wirtualność*); choć to demokratyzacja komunikacji w jego obrębie oraz wpływ idei tzw. kultury uczestnictwa sprawiły, że odmiennie wyzyskano jego potencjał jako kolekcji-klęcza.

Nie każde muzeum literackie stanowi formę historii literatury. Jak zauważa Magdalena Lachman, nazwa ta charakteryzuje się dużą pojemnością semantyczną, „obejmuje swoim zakresem muzea biograficzne, domy-muzea czy izby pamięci poświęcone konkretnym pisarzom (...), odnosi się również do instytucji o bardziej ogólnym charakterze, dopracowujących się muzealnych sposobów eksponowania literatury z uwzględnieniem podstawowych dla niej kontekstów (w Polsce najważniejsza rola przypada Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie)” (Lachman 2006: 346–347). Badaczka przyznaje również, że „nie ma zgody, czy istota muzeum literackiego zasadza się przede wszystkim

---

<sup>1</sup> Muzeum literackie nie jest nowym zjawiskiem na mapie kultury, jednak jego nowa, aktualna forma wynika z tendencji obecnych we współczesnej humanistyce. Kluczową rolę odgrywa tu stale wzrastająca dominacja wizualności nad oralnością oraz pismem, a także uprzywilejowana pozycja tzw. nowych mediów. Muzeum multimedialne, interaktywne to szeroko dyskutowane zagadnienie, moje zainteresowania koncentrują się na problemie relacji *materialność–niematerialność* w muzealnej historii literatury. Muzeum traktuję jako formę przekładu z języka akademickiego na popularny dyskurs historyczny. Zajmują mnie jego możliwości popularyzatorskie oraz funkcje i znaczenia we współczesnej kulturze.



na wystawiennictwie i popularyzacji literatury (czyli pośrednio na stymulowaniu życia artystycznego), czy też na ściśle fachowym podejściu do zbiorów, ich katalogowaniu, opracowaniu”, udostępnianiu (2006: 347).

Przyglądając się więc muzeum literackiemu jako możliwej formie historii literatury, analizuję tylko przypadki multimedialne, które (w całości lub w wybranej części wystawienniczej) uznać można za rodzaj historiografii literatury. Oznacza to, że przedmiotem moich badań są nie muzea literackie, które monografizują wybrane zjawisko (np. traktują o biografii lub twórczości wybranego pisarza, jak Pawilon Józefa Czapskiego w Krakowie, Muzeum Ignacego Kraszewskiego w Dreźnie; lub dotyczą działalności wybranej grupy artystycznej), ale te, które proponują spojrzenie na pewną serię wybranych wydarzeń literackich, tzn. uruchamiają perspektywę historycznoliteracką<sup>2</sup>. Moja analiza ma charakter *case study*, co nie znaczy, że nie można znaleźć innych przykładów podobnego konstruowania narracji muzealnej<sup>3</sup>.

Muzeum — stanowiące dziś jedno z centralnych form postnowoczesnej kultury — konstruuje historię literatury, używając multimedialnych oraz performatywnych środków, nie zarzuca jednak materialności na rzecz totalnej cyfrowości w obrębie historycznoliterackich wystaw. Materialność stanowi bowiem podstawę funkcjonowania literackiego muzeum ze względu na — przedłużaną i akcentowaną poprzez rozwijanie opowieści towarzyszącej eksponatom — auratyczność prezentowanych obiektów<sup>4</sup>. Takim typem muzealnej opowieści o literackiej przeszłości posługują się m.in. Muzeum *Pana Tadeusza* we Wrocławiu oraz Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek [Muzeum Literatury Austriackiej Biblioteki Narodowej] w Wiedniu. Pierwsze z nich, konstruując narrację wokół głównego piśmienniczego zabytku — rękopisu poematu Adama Mickiewicza, opowiada historię polskiego romantyzmu jako epoki oraz prezentuje ideę romantyzmu w perspektywie długiego trwania<sup>5</sup>; drugie, próbując odpowiedzieć na pytania dotyczące statusu austriackiej literatury i kultury (*Was ist ein literarisches Museum? Was ist Österreich? Was ist Literatur?* [Czym jest literackie muzeum? Co oznacza Austria? Czym jest literatura?]<sup>6</sup>), ucieka się do prezentacji tematycznej i chronologicznej austriackiej literackiej przeszłości od końca XVIII wieku po współczesność. Pod kątem konstrukcyjnym i metodologicznym

<sup>2</sup> Omawiane przeze mnie instytucje, stanowiące egzemplifikację zjawiska, jakim jest muzealna historia literatury, dobrałam według klucza przyległości. Istotną rolę odgrywała dla mnie obecność nowych mediów w opisywanej przestrzeni muzealnej, jednak zależało mi też na tym, by wybrane muzea nie odrzucały klasycznej formy opowieści stawiającej w centrum eksponat.

<sup>3</sup> Podobną perspektywę historycznoliterackiej opowieści stwarzało np. działające w latach 1958–1983 Museum für sorbische Literatur und Schrifttum im Haus der Sorben [Muzeum serbołużuckiej literatury i piśmiennictwa w Domu Serbołużyckim] w Budziszynie, jednak nie nowe media odgrywały kluczową rolę w tej narracji. Ciekawym przypadkiem wydaje się też Museum für Westfälisches Literatur [Muzeum Literatury Westfalskiej] stanowiące część instytucji, jaką jest Kulturguts Haus Nottbeck. Muzeum to opowieść o literaturze danej epoki wiąże z mediami jej czasów. O westfalskim oświeceniu i romantyzmie znaleźć można jedynie tablice informacyjne z tekstem, replikami obrazów, do nich zaś dołączają eksponaty w postaci książek drukowanych w XVIII i XIX wieku, zaś o literaturze powstającej w Westfalii w wieku XX i XXI mówi się już przy użyciu nagranych dźwięku, bądź multimedialnych ekranów.

<sup>4</sup> Na temat auratyczności dzieła *vide* Benjamin 1996 oraz Kostyrko 2006.

<sup>5</sup> Sale poświęcone aktualności *Pana Tadeusza* dziś, sale dotyczące twórczości Andrzeja Wajdy oraz biografii Władysława Bartoszewskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego.

<sup>6</sup> Trzy pytania stanowiące podstawę programową muzeum (Schweiger 2016).

oba muzea stanowią zarazem materialną (auratyczną) historię literatury, historię literatury audialną i wizualną, a także performatywną — te różne sposoby mówienia o przeszłości tworzą muzealną historię literatury.

Współczesne muzeum literackie zbiera heterogeniczne formy komunikacji, formy prezentowania literackich dziejów. Umożliwia przekład historii literatury z języka profesjonalnego, z idiolektu badań naukowych na niespecjalistyczny język — muzealny — pozwala na popularyzację wiedzy o literackich dziejach, stwarza szansę na polityczne i etyczne oddziaływanie przekazu historycznoliterackiego poza eksperckim gronem. Historia literatury — rozumiana potocznie, jak stwierdza Teresa Walas — bywa zazwyczaj „mieszaliną bibliografii, biografistyki, historii form literackich, historii politycznej i społecznej, dziejów idei oraz estetycznego wartościowania” (Walas 1993: 16). Wszystkie wymienione elementy obecne są w literackim muzeum, jednak ze względu na jego cechy genologiczne kształtują one komunikację dotyczącą literackiej przeszłości w sposób odmienny od tradycyjnych środków wykorzystywanych przez literaturoznawczą dyscyplinę (tu, by dookreślić: odmienny np. od syntezy historycznoliterackiej).

Robert A. Rosenstone w manifestie *Space for the Bird to Fly* określa sposoby wypowiedzi, po które — oprócz tradycyjnych — sięgać powinni/mogą współcześni historycy tak, by ich praca recypowana była również poza akademią. Konstatuje on: „We must paint, write, film, dance, hip hop and rap the past in a way that makes the tragedies and joys of the human voyage meaningful to the contemporary world” [Musimy malować, pisać, filmować, tańczyć przeszłość, tworzyć o niej hip hop i rap w sposób, który uczyni tragedie i radości ludzkiej podróży znaczącym dla współczesnego świata] (Rosenstone 2007: 17). Rosenstone wymienia również kolaż, komiks, taniec, grafiki, gatunki detektywistyczne i romansowe lub serie e-maili jako potencjalne formy zrewolucjonizowanego opowiadania historii, które, odpowiadając aktualnym sposobom doświadczania kultury przez jej użytkowników, pozwalałyby rozumieć współczesny sens przeszłości; które niosłyby znaczenie nie tylko dla historyka, ale określałyby miejsce minionych dziejów we współczesnej kulturze (Rosenstone 2007: 18). Współczesne muzeum literackie i jego środki komunikacji wydają się przystawać do powyższych enumeracji.

### **Materialność i nowe media w muzeum literackim**

Muzeum literackie w porównaniu z innymi instytucjami pośredniczącymi pomiędzy historią literatury a odbiorcą, takimi jak szkoła, media drukowane czy (audio)wizualne — telewizja, film lub radio (Wehnert 2002: 68), stwarza możliwość bezpośredniego doświadczania przeszłości, a przynajmniej uczestniczących w niej rzeczy. Zbiera literackie eksponaty — należące do literatów przedmioty: codziennego użytku i te przeznaczone do pracy (przybory piśmiennicze, papier, maszyna do pisania itd.), a także rękopisy, listy, fotografie, obrazy, książki, pamiętki, elementy garderoby, biżuterię itd. W niektórych przypadkach muzeum umożliwia przebywanie w miejscach, w których rodziła się, wydarzała się historia literatury (takich jak artystyczny salon, pracownia pisarza) lub też próbuje taką literacką przestrzeń zrekonstruować, odtworzyć za pomocą zachowanych artefaktów. Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek znajduje się zaś w Grillparzerhaus, budynku stanowiącym dawną część Austriackiego Archiwum Narodowego — Hofkammerarchiv

[Archiwum Izby Nadwornej]. Zachowano w jego przestrzeni zabytkowe, drewniane, osiemnastowieczne regały, na ich półkach ustawiono gabloty z eksponatami oraz wstawiono w nie uzupełniające narrację multimedia<sup>7</sup>.

Funkcja obiektów gromadzonych przez muzeum o profilu historycznoliterackim nie polega wyłącznie na ilustrowaniu czy upamiętnianiu literackich wydarzeń<sup>8</sup>. Rzeczy w przestrzeni wystawienniczej mogą stanowić również podmioty — nie zaś przedmioty — narracji. Inspirowani *zwrotem ku rzeczom* twórcy katalogu *Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten* [Muzeum literatury. 101 przedmiotów i historii] (Fetz 2015) proponują w ten sposób spoglądać na zbiory stałej ekspozycji Muzeum Literatury w Wiedniu. „Literatur ist auch, was nicht zwischen zwei Buchdeckel passt: Manuskripte, Fotos und Plakate, aber auch Filme, Töne und Objekte — das Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek erfüllt Literaturgeschichte mit neuem Leben”<sup>9</sup> [Literatura to także to, co nie mieści się pomiędzy dwiema okładkami książki: rękopisy, fotografie i plakaty, ale także filmy, dźwięki i przedmioty — Muzeum Literatury Austriackiej Biblioteki Narodowej wypełnia historię literatury nowym życiem] — deklarują autorzy, prezentując wybrane obiekty wraz z ich literacką historią. W Muzeum *Pana Tadeusza* wokół przedmiotu — oryginału, rękopisu dzieła — zbudowana jest zaś cała opowieść, pozostałe eksponaty umieszczane w witrynach pośród rekonstrukcji, kopii, stanowią jeden z wielu elementów historycznej narracji.

Bez względu na status i rolę w każdym ze wskazanych kontekstów głównym zadaniem obiektów muzealnych pozostaje stwarzanie odbiorcy możliwości „bezpośredniego” doświadczania przeszłości literackiej. Historia literatury opowiadana lub ilustrowana przez artefakty staje się historią dostępną *hic et nunc* w przestrzeni muzealnej. Materialność obiektu zaświadcza i przekonuje o prawdziwości towarzyszącej mu historycznoliterackiej narracji. Podobną funkcję unaoczniania, odtwarzania przeszłości wydają się pełnić kopie i rekonstrukcje, nie posiadają one jednak uroku autentyczności. Szczególne znaczenie mają jednak obiekty-oryginały. Prezentowane na wystawie literackiej — stwierdza Stefanie Wehnert — posiadają specyficzną siłę przyciągania ze względu na urok oryginalności — aurę (Wehnert 2002: 88). Eksponaty-oryginały są bezpośrednim śladem przeszłości, nie są zapośredniczane przez żadne medium, ich dostępność, empiryczność stanowią potwierdzenie wydarzeń, o których zaświadcza<sup>10</sup>. Wyrażają tęsknotę „za bezpośrednim dostępem do świata, oczyszczonego z zapośredniczeń” (Olsen 2010: 581). Materialność staje się argumentem na rzecz prawdziwości (re)prezentowanej historii literatury, zaspokaja głód „rzeczywistości”, którego spragniony jest użytkownik współczesnej — zdominowanej przez nowe media, cyfrowej — kultury.

Historia literatury konstruowana przez muzeum, bazując w znacznej mierze na bezpośredniej obecności eksponatów, które budują narrację (*historie, biografie rzeczy*) lub wokół których budowana jest narracja, włącza w swoją opowieść nowe media<sup>11</sup>. Stwarza w ten

<sup>7</sup> Do muzeum przynależy też pokój pracy Franza Grillparzera, zaś w jednym z „rozdziałów” ekspozycji opowiedziana zostaje historia budynku, w którym mieści się wystawa.

<sup>8</sup> Więcej o roli materialności w literackiej muzealnej przestrzeni vide Böhmer 2015.

<sup>9</sup> Opis publikacji przygotowany przez wydawnictwo Jung und Jung omawiający katalog wystawy Literaturmuseum (*Bücher. Bernhard Fetz (Hrsg.) Das Literaturmuseum b.r.*).

<sup>10</sup> Choć wydaje się, że muzeum i przestrzeń wystawiennicza są pewnego rodzaju medium oraz tworzą interpretacyjną ramę.

<sup>11</sup> Na temat nowych mediów w przestrzeni muzealnej vide Henning 2006.

sposób zwiedzającemu możliwość różnorodnego doświadczania eksponatów, polisensorycznego odbioru prezentowanej przeszłości. Ze względu na to, że literackie pamiętki prezentowane są zazwyczaj w gablotach, muzeum poszukuje nowych sposobów niwelowania wynikającego z zasad prezentacji dystansu pomiędzy przedmiotem a odbiorcą. Umożliwia więc poznanie odwiedzającym dodatkowo poprzez formy takie jak: ekran dotykowy, tablice interaktywne, hologramy (seria ekranów przedstawiających wynurzające się z mgły sylwetki postaci z epoki w Muzeum *Pana Tadeusza*), prezentacje dźwiękowe i wizualne (algorytm uruchamiający audialne nagranie rozdziału *Pana Tadeusza* poświęconego szlacheckiemu zwyczajowi rodzinnego spacerowania reagujący na ruch w jeden z sal wrocławskiego muzeum), pokazy multimedialne, projekcje laserowe, zarządzanie oświetleniem, gry interaktywne (gra polegająca na dopasowaniu brakujących części do szkatuły służącej przechowywaniu rękopisu poematu Mickiewicza), filmy (film ukazujący poranną toaletę szlachcianki w Muzeum *Pana Tadeusza*), animacje. Środki te wykorzystywane są m.in. do prezentacji opisów towarzyszącym eksponatom, rozwinięcia narracji stwarzanej przez rzeczy, ukazania dodatkowych kontekstów wybranego przedmiotu lub jako osobny element wystawy.

Część informacji nie jest udostępniana zwiedzającym w przestrzeni muzealnej, ale można się z nimi zapoznać, używając wręczanych gościom urządzeń mobilnych (np. audioprzewodników czy przewodników multimedialnych umieszczonych na tabletach). W ten sposób uzyskać można szczegółowe informacje — dotyczące eksponatów, twórców literackich itd. — które nie znalazły się w głównej części wystawy. Uruchamiając odpowiednie fotokody lub hiperlinki, uzyskuje się dostęp do trójwymiarowych wizualizacji obiektów, materiałów dźwiękowych i filmowych ukazujących kontekst przedmiotu itd. Urządzenie mobilne rozdawane zwiedzającym stwarza też możliwość prowadzenia równoległych narracji w wielu językach — tak dzieje się w Muzeum Literatury w Wiedniu, które z założenia jest niemieckojęzyczne, do wiadomości w innych językach użytkownik uzyskuje dostęp na tablecie. Muzeum *Pana Tadeusza* proponuje zaś paralelną opowieść dla osób niewidomych i niedowidzących korzystającą jednocześnie z multimedialnych i materialnych technologii informacyjno-komunikacyjnych.

Materialność historycznoliterackich artefaktów uzupełniona zostaje również o to, co wirtualne, przez materiały przygotowane w formie dźwiękowej, wizualnej, grywalnej multimedialnej. Uwaga zwiedzającego zostaje zaabsorbowana przez zróżnicowane bodźce. W muzeum tradycyjnym dominowała wizualność i tekstualność. W nowym muzeum literackim, oprócz wspomnianych ekranów dotykowych i innych multimediiów, uruchamianych poprzez wejście z nimi w interakcję; istnieją eksponaty, które można dotykać lub poruszać (np. sala w Muzeum *Pana Tadeusza* skonstruowana na kształt romantycznej biblioteki, prezentująca reprints oraz skany dzieł z epoki). Oglądanie i słuchanie nie są wymuszone na zwiedzającym, by je rozpocząć, należy uruchomić odpowiednią aplikację, wybrać jeden z wielu dostępnych na ekranach opisów, tematów, o których chce się posłuchać lub przeczytać.

Współczesne muzeum literackie proponuje model poznania, w którym istotną rolę odkrywa zaangażowanie zwiedzającego oraz podejmowanie przez niego wyborów, dokonywanie selekcji. Muzeum pozwala wybierać z dostępnego zbioru informacje, z którymi zapozna się zwiedzający, może on też decydować o sposobie zaznajamiania się z nimi (lektura tekstu na planszy/ekranie dotykowym; prezentacja multimedialna/film; *audioguide*; gra edukacyjna) — wiadomości udostępniane poprzez różne media bywają często względem siebie redundantne. Historia literatury proponowana przez muzeum nie jest ciągłą

narracją, przypomina raczej zbiór autonomicznych punktów, które łączone są ze sobą przez odbiorcę (a w szerszym sensie przez instytucję w obrębie, której się znajdują). Pomińcie danego eksponatu lub stanowiska, niewykorzystanie informacji nie zaburza procesu zwiedzania, a tym samym poznania. Muzeum o profilu historycznoliterackim proponuje w swoim obrębie odkrywanie — czy też współtworzenie — zróżnicowanych narracji, a jego strategia komunikacyjna nie polega na przekazywaniu. Tę historię literatury tworzy sieć punktów (w postaci eksponatu, stacji multimedialnej, urządzenia mobilnego czy całej sali), których zaktualizowanie skutkuje spersonalizowaną wizytą w muzeum, pojedynczą opowieścią historycznoliteracką. Pozwala to na indywidualizację poznania, zwiedzający nie jest biernym obserwatorem, ale współtworzy narrację muzealną dostosowaną do własnych upodobań (zgodnie z regułami *kultury partycytacji*).

Muzeum Literatury w Wiedniu proponuje swoim gościom tematyczne spacer historycznoliterackie, które nie odtwarzają głównej ścieżki zwiedzania zaproponowanej przez stałą ekspozycję. Muzeum można odkrywać, korzystając z elektronicznych wskazówek udostępnianych na tablicy według tematów-kluczy (m.in. młodzieżowa i dziecięca literatura austriacka oraz uchodźstwo i migracje), spacerując po przestrzeni w zróżnicowanych konfiguracjach (muzeum planuje stale zwiększać ilość dostępnych szlaków).

Muzea literackie, łącząc poetykę eksponatów z multimedialnym sposobem prezentacji, w różny sposób rozkładają metodologiczne akcenty. W Muzeum *Pana Tadeusza* to jeden literacki eksponat-oryginal ewokuje serię historycznoliterackich opowieści przede wszystkim na temat pierwszej połowy XIX wieku prowadzonych przez multimedia oraz przedmioty-kopie, rekonstrukcje, naśladownictwa itd. Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek gromadzi dziesiątki literackich eksponatów-oryginalów i ich historii, z których następnie można układać liczne historie literatury (tematyczne, odwołujące się do danej formy literackiej, czasu, przestrzeni). Całość-muzeum składa się zaś na historię literatury austriackiej.

### **Rękopis jako centrum historii literatury w Muzeum *Pana Tadeusza***

Dla rękopisu<sup>12</sup> *Pana Tadeusza* przeznaczona została w muzeum osobna, minimalistycznie zaprojektowana sala. Zajmuje ją jedynie autograf poematu — prezentowany w formie materialnej (za szybą w chłodzonej gablocie) oraz cyfrowej (w postaci skanu udostępnianego na ekranach dotykowych). Wystawa główna ukazuje kontekst polityczny, społeczny, biograficzny oraz literacki powstawania utworu<sup>13</sup>. Potrzeba opowiedzenia o tych okolicznościach konstytuuje muzealną historię literatury.

Sala prezentująca zabytek — rękopis poematu — nie jest tą, od której rozpoczyna się zwiedzanie. Pierwsze pomieszczenie zapoznawcze ma odwiedzającego z wydarzeniami

<sup>12</sup> „Autograf poematu w czystopisie i brulionie powstawał w latach 1832–1834. W skład rękopisu wchodzi: zeszyt w miękkiej kartonowej oprawie, liczący 48 kart i ich fragmentów, zawierających czystopis księgi I–III oraz fragment IV; album liczący 91 kart zawierających w czystopisie księgi: IV–XII oraz w brulionie księgi X, XI, XII wraz z Epilogiem. W księgach VIII, XI i XII zdarzają się przygodne luki. 31,5 × 27 cm (album); 21 × 15,5 cm (zeszyt)” (*Muzeum Pana Tadeusza. Opis rękopisu* b.r.).

<sup>13</sup> Mimo że jest to muzeum poświęcone *Panu Tadeuszowi*, to nie stanowi ono zarazem biograficznego muzeum Adama Mickiewicza lub eksponatu — rękopisu *Pana Tadeusza*. Ten zabytek kultury prowokuje, by opowiadać, staje się przyczynkiem, zaczątkiem, by mówić o polskim romantyzmie, o historii literatury, o romantyzmie oraz o paradygmacie wytworzonej w XIX wieku, któremu przypisuje się długie trwanie jako ideowej formacji.

politycznymi epoki, takimi jak m.in. brak polskiej państwowości, wojny napoleońskie, ruchy wyzwolenicze (*vide* historia polityczna i społeczna w definicji historii literatury Terezy Walas). W gablotach oglądać można odzież z epoki, pamiątki wojskowe (np. szable), dziewiętnastowieczne portrety miniaturowe (eksponaty to zarówno oryginały, jak i rekonstrukcje). Prezentacji obyczajowości, konwenansów związanych z modą oraz życiem towarzyskim służą również przedmioty ilustrujące treść poematu. W jednej z kolejnych sal centralnie umieszczony został stół nakryty serwisem (ekspozycję wzbogacają inne media, takie jak film, opis dźwiękowy, gra wizualna), pozwalając zwiedzającemu zapoznać się z praktykowanym na polskich dworach zwyczajem ucztowania opisanym w *Pannie Tadeuszu*. W pomieszczeniu zaaranżowanym na bibliotekę z epoki można znaleźć i czytać lub przeglądać książki zarówno w postaci materialnej (reprinty), jak i cyfrowej (skany zabytków)<sup>14</sup>. Romantycznego ducha oddaje też sala skonstruowana na wzór literacko-artystycznego salonu; nastrój uzyskany został tu poprzez dziewiętnastowieczną estetykę wnętrza oraz zawieszenie na ścianach portretów mecenasów — np. Salomei Bécu. *Salon dźwięków romantycznych* (bo taką nazwę nosi) przeznaczony jest dla kameralnych koncertów, stanowi również punkt na trasie zwiedzania. Milczący w nim na co dzień fortepian rekompensują multimedialne stanowiska, przy których można posłuchać romantycznej muzyki lub obejrzeć na ekranach powstałe w XIX wieku wizualne dzieła sztuki. Każda część muzeum, nawet jeżeli dominują w niej inne narzędzia opowiadania (np. multimedialne), wyposażona jest w przedmioty zakorzeniające historię literatury w rzeczywistości/materialności.

Artefakt w muzeum jako materialny ślad działalności twórców czy ślad okoliczności powstawania literatury sprawiają, że w muzealnej historii literatury dowartościowany zostaje czynnik ludzki (Wehnert 2002: 69). Skutkiem muzealnej narracji zbierającej materialne ślady egzystencji (których opowieść przedłużona zostaje przez tekstowe, multimedialne i performatywne środki) jest zaakcentowanie biografii twórców, prywatności ich doświadczeń, a zarazem wpisanie ich życia oraz dzieła w kontekst epoki — tak dzieje się z Mickiewiczem i *Panną Tadeuszem* we Wrocławiu. Historia literatury jako muzeum nie jest więc jedynie historią utworów/arcydzieł, ale jej składniki to w głównej mierze historia polityczna i społeczna, biografia, historia idei, które ze względu na walory wystawieniowe reprezentujących je przedmiotów odgrywają w nim szczególną rolę. W dominacji tych czynników upatrywać można wątpliwości wysuwanych przez niektórych badaczy, czy literaturę i proces literacki da się w ogóle pokazać w formie wystawy, czy nie są to przedstawienia skrótowe, fragmentaryczne, czy nie ukazuje się raczej książki, cytatu, materialnej formy dzieła, nie zaś literatury, która pozostawać ma jednak wedle krytyków domeną tekstu (Wehnert 2002: 73–74).

### **Powróż i trapezy w Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek**

Historia literatury w wiedeńskim muzeum ma przede wszystkim wymiar społeczny. Przedmiotem ekspozycji jest miejsce austriackiej literatury w kulturze od oświecenia po współczesność, jej sposób oddziaływania ze społeczną i polityczną rzeczywistością. Muzealna opowieść koncentruje się na reakcjach twórców na zmieniający się kontekst funkcjonowania literatury, wskazuje też sposoby rezonowania literatury z innymi dziedzinami sztuki, na to, w jak literatura wchodzi w interakcję z innymi sztukami.

<sup>14</sup> *Vide* bibliografia w definicji Walas.

W Literaturmuseum obowiązuje tematyczno-chronologiczny porządek narracji, jednostki opowieści nie są jednak stale. Najwięcej miejsca poświęcono modernizmowi, który stanowi punkt ciężkości wystawy oraz — jeśli wierzyć jej wydźwiękowi — serce austriackiej kultury. Przestrzeń ekspozycyjna<sup>15</sup> podzielona jest na różnej wielkości rozdziały (np. *Im Schatten Napoleons, Das Dorf, Wien: Wege in die Moderne, Letzte Tage der Menschheit: der erste Weltkrieg, Expressionismus und Avantgarde* itd.), których ramy wyznaczane są przez pozostałe tu po państwowym archiwum regały. Jednolity, powtarzający się w każdej z sal układ estetycznie kontrastuje z nowymi mediami oraz stwarza w muzeum porządek. Nie jest to jednak porządek przywołujący na myśl ten klasyczny, historyczny, linearny czy chronologiczny, regały budują raczej wrażenie pewnego rodzaju zbioru, układu, który pozwala konstruować historycznoliteracką narrację. Dla przykładu, rozdział *Die neue Frau* dotyczy literackiego kontekstu zmieniających się praktyk kulturowych związanych z rolami kobiet na początku XX wieku. Historia społeczno-polityczna zarysowana została przez krótką notę punktującą zjawiska-klucze, zjawiska-symbole, takie jak chociażby: I wojna światowa, kres mieszczańskiego modelu rodziny, wzrost niezależności kobiet oraz popularność krótkich fryzur u pań. Do tekstowej charakterystyki dołączają fotografie pisarek i żurnalistek, w gablocie prezentowany jest np. egzemplarz książki z 1928 roku autorstwa Meli Hartwig *Ekstasen. Nouvelles* oraz jej korespondencja. Zaintrygowany postacią pisarki i aktorki zwiedzający może przeczytać dostępny na muzealnym tablecie komentarz Bernharda Fetza, który podkreśla aspekt perwersji w jej twórczości oraz zestawia Hartwig m.in. z Virginią Woolf i Michelelem Houellebecqiem. Górne półki regałów w części *Die neue Frau* zajmują plansze imitujące kształtem książki, na których grzbietach wypisane są tytuły znaczących dla tego okresu historii literatury. Zostały wymienione, by wskazać publikacje, które nie stały się głównym przedmiotem ekspozycji (nie zawsze ze względu na znaczenie dla danego momentu literackiego, ale np. z powodu braku eksponatów unaczynających teksty).

Eksponaty wydają się bowiem w Literaturmuseum pełnić szczególną rolę. Wystawa gromadzi przede wszystkim dokumenty i zabytki piśmiennicze: manuskrypty, listy, notatki, historyczne edycje dzieł, okładki książek. Przedmioty te wydają się zbliżać zwiedzającego do materii tekstu, do momentów jego powstawania, tworzenia<sup>16</sup>, pozostałe zaś artefakty ukazują, jak literatura wiąże się z życiem codziennym i społecznym. Eksponaty przedłużają poznanie w sferze percepcyjnej oraz mają zaangażować odbiorcę emocjonalnie. Część z nich oddziałuje jednak z pewnością na zasadzie zbioru *Wunderkammer* i wywołuje efekt zaskoczenia. Stanowią one ludyczny element ekspozycji. W Literaturmuseum oglądać można trapezy Petera Handkego (w rozdziale poświęconym podróżom od austriackiego oświecenia po współczesność), opakowanie papierosów Jonny z 1928 r. (nazwa została zainspirowana popularną w owym czasie, krytykowaną przez NSDAP operą *Jonny spielt auf* Ernsta Kreneka), egzemplarz akt spalonych 15 lipca 1927 roku w Wiener Justizpalast. Przedmiotem, który wydaje się mieć coś z makabreski, jest znajdująca się w rozdziale poświęconym tematyce wsi lina do wycieleń (*Kälberstrick*) подарowana muzeum przez Josefa

<sup>15</sup> Dwa piętra Grillparzerhaus poświęcone są historii literatury austriackiej, trzecie piętro to wystawy czasowe, komentarze, prezentacje najnowszej literatury.

<sup>16</sup> Jednej rozdział ekspozycji w Literaturmuseum (*Schreibprozesse* [Proces pisania/tworzenia]) poświęcony jest problemowi, jak powstaje tekst.

Winklera. Powróż stanowi lejtmotyw jego twórczości i miał zostać znaleziony w stodole, w której rozegrało się kluczowe dla Winklera doświadczenie — odebranie sobie życia przez dwójkę siedemnastolatków za pomocą wskazanej liny.

Umieszczenie eksponatu w muzeum literackim służy ponownemu połączeniu literatury z subiektywnymi okolicznościami rozumienia tekstu (Fetz 2015: 16). Autorzy katalogu gromadzącego przedmioty pokazywane w Literaturmuseum twierdzą, że to nie różnorodność medialna sama w sobie decyduje o odmienności tzw. nowych muzeów literackich od tych klasycznych (gromadzących pamiątki po pisarzach oraz naśladowące je atrapy itd.). O swojej instytucji piszą jako o miejscu umożliwiającym patrzenie (*Schau-Museum*), słuchanie (*Hör-Museum*), ukazującym różnorodność językową oraz medialną, a także powiązanie literatury z innymi sztukami. Na wystawie umieszczone są stacje, przy których odsłuchać można fragmentu wykonywanej prozy, niektóre passusy czytane są przez autorów tekstów z dialektną wymową. Literatura to nie tylko zapis, pismo, ale również głos — w takie problemy wikła się nowe muzeum literatury, w którym celem staje się doświadczenie, możliwość doznawania literatury i jej historii przez różne formy i media. To, co historyczne, nabiera znaczenia aktualnego w tak zaprojektowanej muzealnej przestrzeni, a eksponaty nie są relikwiami, ale tym, co uobecnia przeszłość.

### Muzealna historia literatury

Muzealna historia literatury w przeciwieństwie do akademickiego dyskursu (np. syntezy historycznoliterackiej) — którego znamionami są racjonalność i analityczny wywód — proponuje model poznania oparty na zaangażowaniu zmysłów (możliwość słuchania, patrzenia, czytania, a nawet dotykania), model przynoszący tzw. wiedzę ucieleśnioną. Muzeum Literatury w Wiedniu reklamuje się hasłem wymieniającym czynności, które można podjąć w jego przestrzeni: *Lesen, hören, sehen und staunen Sie!* [Czytajcie, słuchajcie, oglądajcie, zadziwcie się!] (*Literaturmuseum* b.r.). Do tej wyliczanki można by dodać jeszcze polecenie dotykania, grania i tworzenia<sup>17</sup>, wymieniając wszystkie dostępne formy aktywizowania zwiedzającego w obrębie współczesnego muzeum literatury.

Zarysowany sposób wprowadzenia zwiedzającego w muzealną przestrzeń przypomina próbę bazowania na zaangażowaniu, od którego muzeum nowoczesne starało się odchodzić. Współczesne muzeum, bazując na zmysłowym, emocjonalnym i afektywnym zaangażowaniu odbiorcy, wydaje się sięgać do proveniencji tej instytucji wywodzącej się z gabinetów kuriozów i ich zasady zaskoczenia/zadziwienia (Bennett 1995: 8–20). Przestrzeń muzealna uporządkowana i zracjonalizowana w XIX wieku, stanowiąca naukową przestrzeń reprezentacji, dziś konstruowana jest znów tak, by pobudzać zainteresowanie na zasadzie afektywnej (choć projektuje odmienne afekty niż oszłolnienie). Wynika to pośrednio z tego, że muzeum literackie stanowi dziś również rodzaj produktu turystycznego i chcąc konkurować z innymi formami rozrywki, prócz odpowiednich strategii edukacyjnych, przyjmuje te marketingowe.

Muzealna historia literatury odpowiada na pytanie, jak wykorzystać w narracji historycznej przedmioty, literackie pamiątki i dokumenty, jak materialnie opowiadać o przeszłości literatury. Zarysowana forma muzeum jako historii literatury, angażująca odbiorcę poprzez doświadczenie materialności muzealnych obiektów oraz na poziomie użytkowania

<sup>17</sup> Czyli również spotkania i warsztaty edukacyjne, wykłady, zajęcia dla dzieci w obszarze muzeum.



interaktywnych multimedialnych materiałów, jednocześnie oddziałująca na *fişys* i *ratio* zwiedzającego, to historiografia literatury, która ma szansę wyjść poza akademię. Nie tylko łączy rozrywkę z edukacją, ale angażuje całość człowieka w poznanie. Próba odpowiedzi na pytanie, czemu służy taka forma muzeum (poza popularyzacją wiedzy) — np. w planie politycznym lub etycznym — wymaga refleksji nad tym, czemu służy tak skonstruowana instytucja (jej multimedialność, performatywność, materialność itd.) oraz jaki jest wydzźwięk ideologiczny poszczególnych muzeów.

Muzeum *Pana Tadeusza* w promocyjnym folderze definiowane jest jako „miejsce w którym łączy się historia i współczesność” (...*tam, gdzie historia spotyka się ze współczesnością* b.r.: 1), jego misją jest zaś „pokazanie rangi dzieła Adama Mickiewicza w zmieniającej się rzeczywistości historycznej i kulturalnej Europy na przestrzeni ostatnich dwustu lat” (...*tam, gdzie historia...* b.r.: 1). Muzeum, posługując się językiem współczesnej kultury (popularnej), próbuje opowiedzieć polską historię literatury pierwszej połowy XIX wieku. Jednocześnie stara się umiejscowić we współczesnej kulturze znaczenia eksponatu — rękopisu *Pana Tadeusza* — oraz samego dzieła Mickiewicza. Muzeum *Pana Tadeusza* bezpośrednio formułuje swój cel i wydzźwięk, w ostatnich salach, ukazując trwanie przesłania dzieła Mickiewicza oraz romantycznego paradygmatu ideowego w twórczości i biografii współczesnych Polaków — przedstawiając utwory Andrzeja Wajdy oraz włączając w swoją narrację ekspozycję dotyczącą życia Jana Nowaka-Jeziorańskiego oraz Władysława Bartoszewskiego, którzy ofiarowali muzeum wybrane eksponaty. To zakończenie wystawy zamyka/ogranicza pola interpretacyjne muzeum, pokazując, że cała prowadzona w jego obrębie narracja dotyczy wolności (i jej zakorzenienia w romantycznych ideach) w polskiej kulturze i historii.

Wydzźwięk ekspozycji w Muzeum Literatury w Wiedniu nie jest tak jednoznaczny. Pytania podstawowe o to, czym jest muzeum literackie, literatura oraz Austria pozostają otwarte, komplikuje je różnorodność etniczna, wielokulturowość dziedzictwa (mit habsburskiej monarchii) oraz multimedialność instalacji. Sama zaś instytucja w materiałach promocyjnych stara się podkreślać heterogeniczność swoich zbiorów oraz otwartość na interpretację<sup>18</sup>.

Analizowane muzea nie stanowią jedynie miejsc historycznej pamięci, oba proponują szereg wystaw czasowych, spotkań tematycznych, dyskusji oraz wydarzeń, dla których pretekst stanowią posiadane przez nie zbiory. Obie instytucje wspierane są zapleczem naukowym (odpowiednio przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich oraz przez Österreichische Nationalbibliothek), jednak ich narrację można scharakteryzować jako popularną, przygotowaną przez ekspertów dla szerokiego grona — miłośników literackiej przeszłości, uczniów i studentów, fascynatów literatury. Podobne środki wykorzystane są innych celach ideologicznych. Wydaje się, że w Muzeum *Pana Tadeusza* nowoczesne środki prezentacji służą rozrywce, skoncentrowane są na zabawie, uatrakcyjniają konserwatywny

<sup>18</sup> „Erkunden Sie die österreichische Literatur, ihre Themen, Formen und Zeitgeschichten; ihre Buntheit, Internationalität und Mehrsprachigkeit; ihr Verhältnis zu anderen Künsten: zu Film, Musik, Malerei und Grafik; ihre Schauplätze und die Orte des literarischen Lebens: vom städtischen Kaffeehaus über den Wiener Prater und das Bergdorf bis zur indonesischen Insel Sumatra” [Zapoznajcie się Państwo z austriacką literaturą, jej tematami, formami i historią współczesną; z jej różnorodnością, międzynarodowością i wielojęzycznością; z jej stosunkiem do innych sztuk: do filmu, muzyki, malarstwa i grafiki; z miejscami jej akcji oraz z miejscami literackiego życia: od miejskich kawiarni przez Wiedeń Prater i Bergdorf aż do indonezyjskiej wyspy Sumatra] (*Literaturmuseum* b.r.).

przekaz historycznoliteracki dotyczący dzieła Mickiewicza i znaczenia romantycznego paradygmatu dla polskiej kultury<sup>19</sup>. Literaturmuseum próbuje aspekt ludyczny spersonalizować, proponując wiele ścieżek zwiedzania dostosowanych do preferencji i gustu odbiorcy. Jednocześnie brak w muzeum jednej scalającej, wielkiej narracji, multietniczność i multikulturowość stanowią podstawę ekspozycji, choć należy pamiętać, że stanowić ma ono publiczny znak, ukazywać znaczenie światowe literatury austriackiej (Fetz 2015: 15). Oba muzea próbują opowiedzieć o mitach — wrocławskie o *Paniu Tadeuszu* jako o akcie twórczego oporu, o symbolice poematu i jego znaczeniu dla polskiej historii, zaś muzeum wiedeńskie opowiada o micie monarchii habsburskiej.

## Bibliografia

- ...tam, gdzie historia spotyka się ze współczesnością (b.r.), Muzeum Pana Tadeusza, Ossolineum, Wrocław.
- Benjamin Walter (1996), *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej oraz Mała historia fotografii* [w:] tegoż, *Anioł historii, eseje szkieł fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bennett Tony (1995), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London–New York.
- Böhmer Sebastian (2015), *Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)? Ein Versuch* [w:] *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, hrsg. B. Hochkirchen, E. Kollar, transcript, Bielefeld.
- Bücher*. Bernhard Fetz (Hrsg.) *Das Literaturmuseum* (b.r.), „Jung und Jung”, [http://jungundjung.at/content.php?id=2&b\\_id=224](http://jungundjung.at/content.php?id=2&b_id=224) [dostęp: 12 grudnia 2016].
- Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten* (2015), hrsg. Bernhard Fetz, Jung und Jung, Salzburg/Wien.
- Folga-Januszewska Dorota (2008), *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, nr 49.
- Głowiński Michał (2002), *Muzeum literackie* [hasło], *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

<sup>19</sup> Choć należy wspomnieć o próbach burzenia tak jednoznacznej narracji, przykładem jest sala, w której toczy się multimedialna debata (wideo) o znaczeniu Mickiewiczowskiego poematu. Innym przykładem może być sala inscenizowana na dziewiętnastowieczną karczmę, w której można wziąć udział w ankiecie dotyczącej migracji (tematyka migracji/emigracji ukazana zostaje jako aktualny problem).

- Henning Michelle (2006), *New Media* [w:] *Companion to Museum Studies*, red. S. MacDonald, Wiley-Blackwell, Chicester.
- Käuser Andreas (2009), *Ist Literatur ausstellbar? Das Literaturmuseum der Moderne. Anmerkungen zur Konzeption und Diskussion*, „Der Deutschunterricht“ 61, H. 2.
- Kostyrko Teresa (2006), *Dzieło sztuki w muzeum i jego aura* [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Lachman Magdalena (2006), *Muzeum w perspektywie literackiej i literaturoznawczej* [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Literaturmuseum* (b.r.), „Österreichische Nationalbibliothek”, <https://www.onb.ac.at/museen/literaturmuseum/> [dostęp: 12 grudnia 2016].
- Muzeum Pana Tadeusza. Opis rękopisu* (b.r.), „Ossolineum.pl”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, <https://ossolineum.pl/index.php/muzea/muzeum-pana-tadeusza/> [dostęp: 2 grudnia 2016].
- Olsen Bjornar (2010), *Kultura materialna po teksie: przywracanie obecności rzeczom* [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Polskie muzea literackie. Przewodnik*, opr. i red. W. Koradczuk, L. Ujazdowska, Muzeum literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa.
- Rosenstone Robert A. (2007), *Space for the Bird to Fly* [w:] *Manifestos for History*, eds K. Jenkins, S. Morgan, A. Munslow, Routledge, London–New York.
- Schweiger Hannes (2016), *Rozmowa przeprowadzona przez Joannę Maj 21 grudnia 2016*, Dresden.
- Walas Teresa (1993), *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków.
- Wehnert Stefanie (2002), *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld — Aufgaben — Didaktische Konzepte*, Verlag Ludwig, Kiel.
- Ziębińska-Witek Anna (2015), *Muzea wobec nowych trendów w humanistyce. Refleksje teoretyczne*, „Historyka. Studia Metodologiczne”, T. 45.
-

**MAJA STARAKIEWICZ**

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie\*

## Obraz jako argument w humanistyce

### Image as Argument in the Humanities

#### Abstract

Popular belief about contemporary visual culture says that it is a space of either disinformation or communication chaos. Many humanities scholars are very critical about so called *pictorial turn* in culture, although the use of this term in this context is actually inappropriate, as *pictorial turn* was originally used to name the birth of visual studies as a separate academic field. The paper studies some other common misunderstandings about using images in scholarly communication and teaching and also presents some basic ideas how those may be overcome. The article presents the graphic designer's point of view, which seems to be supplementary, but in fact is needful in rapidly changing humanities.

\* Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie  
adres do korespondencji: Zawada 136e, 33-112 Tarnowiec  
e-mail: [maja.starakiewicz@interia.pl](mailto:maja.starakiewicz@interia.pl)

W szeroko rozpowszechnionym określeniu „kultura obrazkowa” zawiera się negatywna ocena. Mowa o „obrazkach” – czymś infantylnym, blahym, bez znaczenia, a także łatwym w odbiorze. Ogromną ilość różnego rodzaju materiałów wizualnych, dostępnych na wyciągnięcie ręki dzięki środkom technicznym, postrzega się często jako zagrożenie dla „prawdziwej”, „poważnej” informacji, czyli informacji w formie tekstu. Określenie „kultura obrazkowa” jest powtarzane zwłaszcza przy okazji dyskusji o poziomie czytelnictwa lub edukacji. Co istotne, rzadko podaje się wtedy, jakie dokładnie obrazy ma się na myśli. Dochodzi zatem do zestawienia ze sobą dzieł sztuki, filmów, komiksów, przekazów reklamowych i wielu innych form — jest to bardzo duże (i nieuzasadnione) uogólnienie. Tak często przywoływany „zwrot wizualny” staje się pretekstem do przeciwstawiania porządku tekstu, kojarzonego z wiedzą, wykształceniem i elitarnością, z chaosem obrazów.

Zdecydowanie rzadziej zwraca się uwagę na fakt, że mamy do czynienia z kolejnym spośród wielu „zwrotów wizualnych”, które w przeszłości wiązały się np. z rozwojem malarstwa sztalugowego bądź pojawieniem się fotografii. Określenie „szaleństwo widzialnego” zostało użyte w odniesieniu do drugiej połowy XIX w. (Comolli 1980: 122), co dobrze pokazuje cykliczny charakter pewnego rodzaju „eksplozji” obrazów. W ramach tego zjawiska przemianom podlegają również funkcje przypisywane obrazom oraz relacje między wizualnym i werbalnym. Wszystkie te procesy wynikają przede wszystkim z pojawienia się nowego medium<sup>1</sup>.

Ogłaszanie upadku kultury pod wpływem obrazów jest sporym nadużyciem. Także stanowisko przeciwne, które zasadza się na stwierdzeniu ostatecznego odejścia od „lingwistycznego imperializmu” nie odpowiada prawdzie, ponieważ nie uwzględnia skomplikowanych zależności między różnymi mediami. Trudno mówić o przekazach wyłącznie wizualnych (Mitchell 2006: 280). Krytykowany za nadmiar widzialnego Internet posługuje się przecież także dźwiękiem. W przypadku Internetu trudno mówić również o wyparciu tekstu przez obraz — dwa z większych portali społecznościowych, Facebook i Twitter, są w znacznym stopniu oparte na komunikacji przez tekst.

---

<sup>1</sup> Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że „zwrot wizualny” czy „piktorialny” był, w pierwotnym znaczeniu, wyodrębnieniem się *visual studies* jako dyscypliny akademickiej (Mitchell 1994: 11–34).

Łatwo pominąć fakt, że nawet literatura, kiedy tylko przybiera formę wydrukowaną, zyskuje warstwę wizualną, która może być wykorzystywana przez autora jako nośnik znaczeń. Znany przykładem jest *Finneganów tren* — pierwsza i czwarta strona okładki są takie same, co oddaje kolistą strukturę dzieła (założenie to zostało uwzględnione w niektórych wydaniach, w tym i w polskim przekładzie). Joyce sam sugerował, jak powinny wyglądać okładki i typografia jego książek (Bazarnik, Fajfer 2012: 11). Książka jest obiektem trójwymiarowym, który oddziałuje na wszystkie zmysły, choć bez wątplenia najwięcej bodźców dostarcza wzrokowi. Wiele zależy tutaj od projektanta książki, ale także autor tekstu powinien być świadomy tego, co mówi forma, a nie tylko treść.

Współczesne spory o relacje między słowem i obrazem zazwyczaj sprowadzają się do prób ustalenia hierarchii. Istnieje ona na poziomie biologicznym — w sposobie porządkowania bodźców przez mózg. Gdy posługujemy się jednocześnie wzrokiem i dotykiem, bodźce taktylne są podporządkowywane wzrokowym (Kibédi Varga 1989: 32). Jednak gdy przyjmiemy za oczywiste, że słowo i obraz przenikają się w większości komunikatów, które odbieramy, bardziej stosowne wydaje się zadawanie pytania o to, w jaki sposób te dwa elementy się przenikają oraz dlaczego. Tak postawiony problem pozwala na analizę w kontekście historycznym, która może być pomocna w określeniu tego, jak wyglądały zmiany w tych relacjach. Dużo więcej uwagi poświęca się oczywiście słowu w formie zapisanej, a więc wizualnej, niż w jego postaci oralnej — dźwiękowej. „Człowiek piśmienny (...) ma skłonność, by *universum* komunikacji i myśli oralnej pojmować nie inaczej niż jako wariant *universum* piśmienności” (Ong 2011: 30). Ten sposób myślenia rozciąga się także na pojmowanie obrazu, czego dowodem mogą być metafory stosowane powszechnie w tekstach dotyczących kultury wizualnej: alfabetyzm wizualny (*visual literacy*), gramatyka obrazu, czytanie obrazu i tak dalej. Zasadność stosowania tych metafor jest warta bliższego rozpoznania — poruszę ten temat w dalszej części artykułu.

Nieoczywiste i płynne są nawet definicje słowa i obrazu, co jest bardzo dobrze wiadome, gdy porówna się pojmowanie tych dwóch pojęć we współczesnych studiach nad kulturą wizualną na przykład z filozofią średniowieczną, zwłaszcza w kontekście recepcji pism św. Augustyna (Colish 1968: 55–109). Średniowiecze jest zresztą okresem dostarczającym innych nieoczywistych przykładów. Jeden z najbardziej spektakularnych stanowi Księga z Kells. Zawarte w niej inicjały łączą nie tylko obraz i tekst, lecz także figurację z abstrakcją.

Materiału do porównań, dość zresztą zaskakujących, dostarcza także wiek XVIII. Oświecenie było momentem przejścia z kultury oralno-wizualnej do skoncentrowanej na tekście (Stafford 1999). „Późna epoka druku” (Bolter 2014) w dużym stopniu opiera się na koncepcjach będących skutkami owej zmiany. Ten anachroniczny багаż sprawia, że z pewną rezerwą podchodzi się do edukacyjnego czy informacyjnego potencjału komunikatów wizualnych. Znane z wczesnej nowożytności graficzne pomoce naukowe, eksperymenty czy diagramy zostały podporządkowane komunikacji werbalnej i sprowadzone do roli opcjonalnie występującej ilustracji. Niewątpliwie również takie wykorzystanie daje pozytywne efekty. Wykorzystuje bowiem znany mechanizm tzw. podwójnego kodowania. Przekaz jest zapamiętywany lepiej, gdy pamięć jest pobudzana zarówno przez obraz, jak i przez tekst.

## Problem kompetencji

Rola obrazu we współczesnej kulturze jest paradoksalna. Wytwarzanie obrazów oraz ich oglądanie stało się łatwiejsze niż kiedykolwiek, jednak ciągle bardzo powszechne bywa odmawianie im doniosłej roli w różnych dziedzinach działalności człowieka. W procesie edukacyjnym na wszystkich szczeblach liczba godzin poświęcona kształceniu w zakresie *visual literacy*<sup>2</sup> jest zupełnie niewspółmierna do znaczenia obrazów w kulturze i codziennym życiu. Pewne elementy można znaleźć w nauczaniu języka polskiego, wiedzy o kulturze, plastyki i informatyki, jednak daje się zauważyć, że im starszy jest uczeń, tym mniej ma do czynienia z obrazem, o ile oczywiście nie jest tym tematem szczególnie zainteresowany. Problem ten jest widoczny także na poziomie akademickim.

Dyskusyjne są zatem twierdzenia o „wizualnej biegłości” pokolenia *digital natives* (Dylak 2012: 124). Samo funkcjonowanie w środowisku nasyconym obrazem nie decyduje jeszcze o tym, że odbiorca potrafi odczytać wszystkie informacje zawarte w komunikacie wizualnym. Także samodzielne stworzenie takiego komunikatu wymaga znajomości kodów kulturowych, systemu odniesień, zrozumienia podstaw retoryki obrazu, a także umiejętności posługiwania się odpowiednimi narzędziami (technikami rysunkowymi, programami graficznymi itd.). Ten ostatni aspekt jest pomijany wyjątkowo często. Zmiany, które pozwoliłyby wypełnić tę lukę w edukacji są z pewnością trudne do wprowadzenia, także ze względu na opór przed edukacją inną niż oparta na tekście. Uczenie tworzenia obrazów jest postrzegane jako element edukacji artystycznej, a nie kulturowej<sup>3</sup>, aktywność przeznaczona dla dzieci, które nie posługują się jeszcze tekstem jako wszechstronnym narzędziem komunikacji.

Ciekawym eksperymentem pedagogicznym był kurs prowadzony przez Jamesa Elkinsa, jednego z najważniejszych badaczy kultury wizualnej (Elkins 2003: 158). Wprowadził on w życie swój postulat o konieczności wykonywania obrazów przez przyszłych badaczy przedstawić: studenci próbowali swoich sił w kopiowaniu dzieł sztuki (od średniowiecznych po pochodzące z XX wieku), by zrozumieć je lepiej, niż jest to możliwe w przypadku samego oglądania reprodukcji. Powtarzając gest twórczy, dużo łatwiej jest zrozumieć emocje autora, a także wiele aspektów formalnych dzieła — dukt pędzla lub ekspresję linii. Ten mechanizm działa także wtedy, gdy kopista-badacz nie dysponuje takimi umiejętnościami jak artysta.

## Myślenie wizualne

Kwestią kluczową dla zrozumienia roli obrazu w przekazywaniu wiedzy jest *myślenie wzrokowe*, czyli czynny charakter percepcji. Określenie to zostało spopularyzowane przez Rudolfa Arnheima, psychologa ze szkoły Gestalt, którego książka pod tym właśnie tytułem (Arnheim 2011) stanowi punkt odniesienia dla wielu badaczy kultury wizualnej, a także dla artystów czy pedagogów zajmujących się edukacją artystyczną. W swojej książce Arnheim

<sup>2</sup> Spór o to, jakie kompetencje miałyby wchodzić w zakres *visual literacy*, jest ciągle nierozstrzygnięty, lecz wspólnymi punktami rozmaitych definicji są zazwyczaj umiejętności obejmujące analizę i interpretację rozmaitych przedstawień wizualnych oraz ich tworzenie (*Visual Literacy* 2008).

<sup>3</sup> Można powiedzieć, że edukacja artystyczna jest jedną z form edukacji kulturowej. Dokonują tego rozróżnienia, by wskazać, że twórczość (plastyczna, literacka czy inna) w procesie edukacyjnym bywa postrzegana jako cel sam w sobie lub rozrywka, zabicie czasu, a zajmują się nią tylko ludzie uzdolnieni w tym kierunku. Tymczasem gdy mówimy o twórczości jako elemencie edukacji kulturowej łatwiejsze jest zrozumienie, że aktywność tego typu wykształca rozmaite umiejętności potrzebne nie tylko przyszłym artystom: umiejętności komunikacyjne, myślenie przestrzenne, poczucie estetyki, przekazywanie informacji w wiedzę oraz wiele innych. Twierdzenie to dotyczy także nauczania na kierunkach humanistycznych.



używa także sporadycznie określenia *myślenie wizualne* (Arnheim 2011: 23), które wydaje się precyzyjniej opisywać zjawisko, bowiem myślimy przy pomocy obrazów i właściwości przestrzennych także wtedy, gdy nie posługujemy się wzrokiem. Na potrzeby tego artykułu będę posługiwać się zatem pojęciem *myślenie wizualne*, które zasadniczo jest tożsame z Arnheimowskim *myśleniem wzrokowym*.

Myślenie wizualne jest oparte na procesach wyboru i abstrahowania. Selektywność widzenia pozwala skupiać się na najważniejszych w danej chwili informacjach pochodzących ze świata zewnętrznego. Dzięki temu unikamy marnotrawienia sił i czasu na przetwarzanie zbędnych danych. Wybór dokonuje się między innymi przez fiksację wzroku, która ustanawia hierarchię i porządek w polu percepcyjnym. Bez tego mechanizmu człowiek byłby bezradny wśród chaosu bodźców.

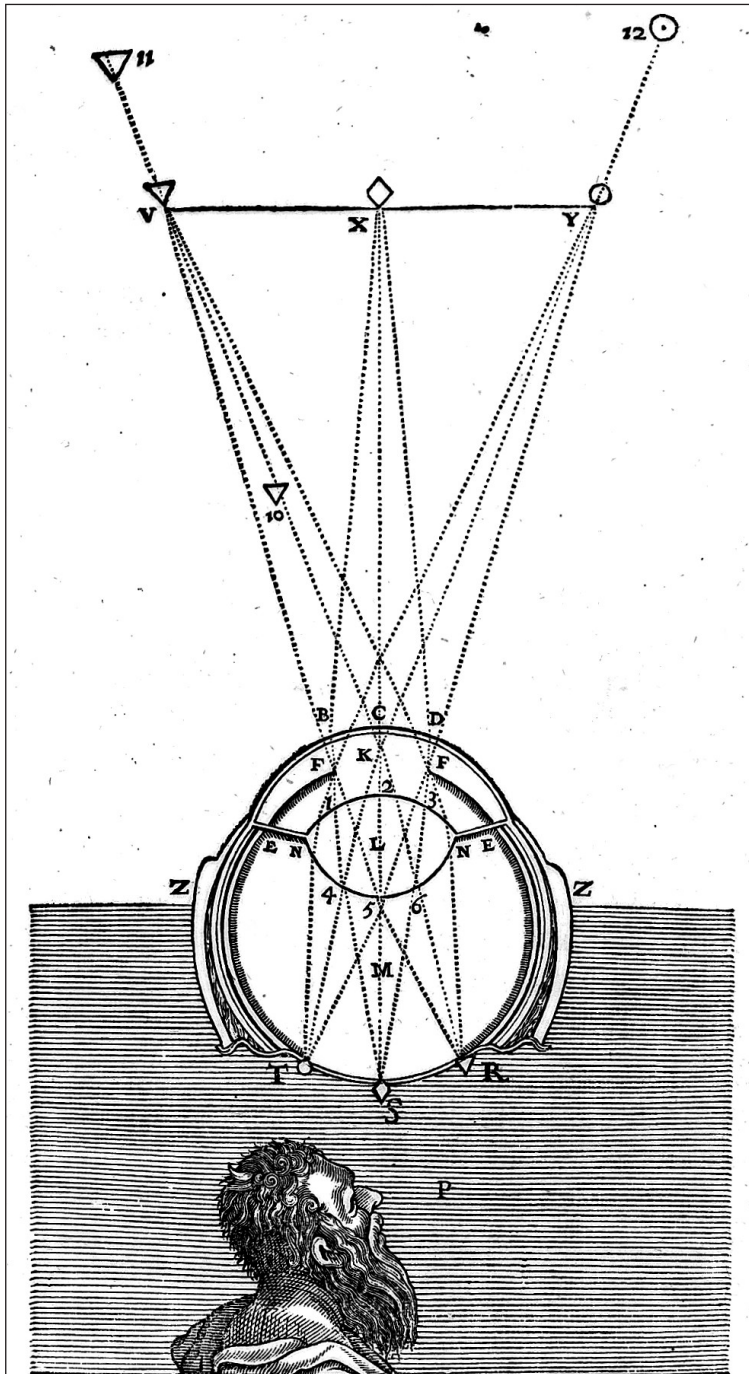
W swoich pracach Arnheim dobitnie podkreśla, że obrazy powstają nie tylko dzięki biernej recepcji bodźców, lecz także dzięki aktywnemu postrzeganiu, które ma charakter intelektualny. Tym samym udziela jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, które przez wieki nurtowało naukowców badających procesy widzenia. Wyrazem tych dociekań jest rycina z *La Dioptrique* Kartezjusza (rys. 1) przedstawiająca proces refrakcji światła w oku. Postać znajdująca się poniżej schematu oka jest metaforą rozumowego charakteru widzenia (Mirzoeff 2016: 87).

Widzenie nie jest aktem wyłącznie „wizualnym”, optycznym, lecz skomplikowanym procesem łączenia człowieka ze światem, co odbywa się przy udziale różnych zmysłów (nie tylko wzroku) i mózgu. Bierność widzenia (za Popperem nazywana czasami „teorią kuli na śmieci”) została ostatecznie obalona przez naukowców z kręgu Gestalt (Gombrich 2009: 4). Okazuje się jednak, że mimo ciągłego rozwoju badań nad percepcją, humanistyka niezmiennie pozostaje bastionem przestarzałych teorii na ten temat, czego dowodem jest opór przeciwko stosowaniu rozmaitych „narzędzi” wizualnych (*Visual Literacy* 2008: 32) jako, rzekomo, zagrażających powadze i komunikacyjnej ekonomii tekstu pisanego.

### **Patrzeć/widzieć/wiedzieć**

Różnica między tymi trzema czynnościami jest szczególnie wyraźna podczas nauki rysunku. Wiadomo, jak wygląda bryła sześcienna w rozmaitych perspektywach, lecz gdy przychodzi do przeniesienia jej z trzech wymiarów rzeczywistości widzialnej na dwa wymiary kartki okazuje się, że bez wypracowania umiejętności obserwacji, nie jest łatwo oddać perspektywę w sposób realistyczny.

Nasze widzenie jest kształtowane przez rozmaite czynniki. Są nimi między innymi tak zwane reżimy skopiczne (*Vision and Visuality* 1988: 3–27). Ktoś, kto chce ćwiczyć rysunek akademicki (realistyczne studium zazwyczaj modelu lub martwej natury), co jest zwykle wstępnym etapem kształcenia w zakresie rysunku na polskich uczelniach artystycznych, musi zacząć od zmiany sposobu patrzenia na rysowany obiekt. Może być on bardzo mocno zdeformowany przez skróty perspektywiczne lub światło. Autor rysunku musi więc zaufać swoim oczom, by uwierzyć, że w pewnych ustawieniach modelu jest możliwe, że jego stopa będzie wyglądała na dużo większą od głowy. W rysunkowym studium analizuje się także relacje między częściami tworzącymi całość — na przykład położenie nóg względem osi wyznaczonej przez kręgosłup. Mogłoby się wydawać, że tego typu spostrzeżenia nie będą przydatne dla kogokolwiek poza artystami wizualnymi, jednak nie jest to zgodne z prawdą. Problem patrzenia w rysunku pozwala zrozumieć, jak bardzo względny charakter ma obraz.



Rys. 1. Proces refrakcji światła w oku według *La Dioptrique* Kartezjusza

Właściwość ta może być wyjaśniona za pomocą nieprzekładalnej na język polski różnicy między *picture* a *image*<sup>4</sup>. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że z materialnie istniejącego „obiektem” malarskiego (a także graficznego, fotograficznego, rzeźbiarskiego itd.), czyli *picture*, wynikają rozmaite obrazy — *images*. Dzieje się tak dzięki mnogości sposobów widzenia, które możemy zastosować w odniesieniu do każdego z „obiektów” wizualnych.

Na obraz olejny patrzy się zazwyczaj pod kątem przedstawionych na nim wydarzeń, postaci, przedmiotów, a celem jest przede wszystkim rozpoznanie anegdoty<sup>5</sup>. Wspomniany już James Elkins w książce podającym do myślenia tytułem *How to Use Your Eyes* dokonuje analizy obrazu olejnego pod kątem jego materialności — opisuje układ spękań farby (tzw. krakelur) jako zapis oddziaływania na obraz rozmaitych czynników (Elkins 2000: 20–28). Jego wiedza manifestuje się już przez samo zadawanie pytań: Czy spękania mają jeden główny kierunek? Jaki jest kształt „wysp” powstających między bruzdami w farbie? Czy wszystkie są tej samej grubości? Postawienie tych pytań i odpowiedź na nie są możliwe tylko wtedy, gdy ma się wiedzę z zakresu technologii malarstwa (np. tkania płótna czy nakładania gruntu — bazy pod właściwą warstwę malarską) i historii sztuki.

Można więc zapytać, czy wiemy tyle, ile widzimy, czy widzimy tyle, ile wiemy? Pierwsze pytanie odpowiada pierwszemu spojrzeniu — spojrzeniu rysownika studium, natomiast drugie — spojrzeniu badacza analizującego spękania farby. Oba te sposoby są poprawne i skuteczne, bo ich wybór (spośród wielu innych dostępnych sposobów patrzenia i widzenia) wynika ze zrozumienia, jak funkcjonuje dany bądź właśnie tworzony obraz. W obu podejściach kluczową kwestią jest świadomość. To, czy wynika z wiedzy, czy może należałoby określić ją raczej jako pewnego rodzaju inteligencję wizualno-przestrzenną lub wiedzę milczącą, pozostaje zupełnie inną kwestią.

## Metafory

W humanistyce, poza dziedzinami, w których obraz jest w sposób oczywisty przedmiotem badań, wizualność bywa obecna bardzo często. Wynika to przede wszystkim z właściwości języka, bowiem obfituje on w metafory, których podstawą są doświadczenia fizyczne (jak poruszanie się czy bycie w spoczynku). Johnson i Lakoff (2010) ten rozległy zbiór ujęli wspólną nazwą *metaphor orientacyjnych*. Należą do nich biegunowe opozycje góra–dół („szczęśliwy to w górę”, „smutny to w dół”) lub przód–tył („przyszłość to do przodu”, „przeszłość — do tyłu”). Wśród elementarnych relacji przestrzennych należy wymienić także prawo–lewo, centrum–peryferia oraz wewnątrz–zewnątrze.

Wymienione wyżej metafory orientacyjne mogą stanowić punkt wyjścia czy budulec do tworzenia złożonych komunikatów wizualnych, jakimi są na przykład abstrakcyjne diagramy, choć zasadniczo znajdują zastosowanie we wszystkich możliwych rodzajach obrazów, ponieważ umiejętność komponowania elementów zależy w dużym stopniu od umiejętności posługiwania się metaforami orientacyjnymi. Upodobanie do metafor wynika nie tylko z właściwości języka, lecz także z percepcji. Na budowaniu metafor polega bowiem proces tworzenia analogii, czyli „widzenia jako...” (Coyne 1995: 254–259).

<sup>4</sup> Kilka odmiennych propozycji tłumaczenia tych pojęć na polski można znaleźć w: Kurz, Zaremba 2013.

<sup>5</sup> W takim ujęciu niemożność rozpoznania anegdoty jest pierwszą przeszkodą w odbiorze sztuki abstrakcyjnej. Skonsternowany widz oświadcza z rezygnacją „Nie wiem, o co w tym chodzi”.

Najważniejsze koncepcje humanistyki nierzadko są oparte na metaforach wizualnych. Klasyczne przykłady stanowią jaskinia platońska, *tabula rasa* Arystotelesa, *camera obscura* Locke'a czy *panoptikon* Foucaulta. Metafory te mogą być podstawą dla przedstawienia graficznego lub malarskiego (np. w postaci ilustracji do tekstu), jednak funkcjonują przede wszystkim jako argument w dyskursie i podstawa rozważań. Ze względu na to, że w powyższych przypadkach można mówić o obrazie nie tylko jako o „przedstawieniu widzialnego”, lecz przede wszystkim jako o koncepcji, Mitchell nazywa je *hypericons* (1987: 6). Nieco inny charakter posiada natomiast reprodukcja słynnej grafiki bistabilnej, przedstawiającej kaczko-królika, zamieszczona w *Dociekaniach filozoficznych* Wittgensteina (2000: 271) oraz wielu innych pracach odnoszących się do związków widzenia i poznania. Grafika ta pełni rolę meta-obrazu, ponieważ wizualizuje problem „widzenia jako...” (por. Gombrich 1981: 16–17, 230).

### Reprodukcje

W pracach wydawanych drukiem bądź publikowanych w Internecie wykorzystuje się reprodukcje, zazwyczaj dzieł sztuki. Umieszczenie reprodukcji w tekście lub jego sąsiedztwie (np. na końcu książki) jest działaniem, które także może generować pewne informacje. Zwraca na to uwagę John Berger w popularnej książce *Sposoby widzenia* (2008: 27–31). Wskazuje na przykładach konkretnych dzieł, że nawet kwestia tak trywialna, jak umieszczenie bądź pominięcie podpisu pod reprodukcją zmienia jej wymowę. Pozytywnym przykładem wykorzystania bogatego i różnorodnego materiału wizualnego w charakterze argumentu są trzy tomy monumentalnej *Historii ciała* (2011, 2013, 2014). Każdy tom jest zakończony kilkudziesięciostronicowym zestawieniem reprodukcji obrazów malarskich, rycin o różnym charakterze (religijnym, pornograficznym, naukowym, instruktażowym, satyrycznym), diagramów, fotografii, wizualnych zapisów badań medycznych, druków reklamowych, kadrów filmowych i innych. Większość z nich opatrzone komentarzem znacznie wykraczającym poza zwyczajowy podpis obejmujący tylko podstawowe informacje o atrybucji, datowaniu, tytule, technice czy wymiarach. Dzięki temu zabiegowi samo zestawienie reprodukcji jest swoistym esejem wizualnym, który streszcza wymowę tekstu (reprodukcje zostały uporządkowane chronologicznie i odnoszą się do wszystkich głównych tematów poruszonych w tekście), ale także zachęca czytelnika do skonfrontowania wiedzy z treści z wiedzą możliwą do pozyskania z zamieszczonych w książce materiałów wizualnych. Zestawienia te stanowią pozytywny przykład wykorzystania potencjału zderzania ze sobą obrazów, a także dopełniania ich tekstem-komentarzem.

Reprodukcje umieszczone w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu także mogą przyjmować charakter istotnych dla treści argumentów, a nie wyłącznie „dekoracji”, elementów przyciągających wzrok. W tomie dotyczącym *Pasaży* Waltera Benjamina autorka, Susan Buck-Morss (1989), umieściła bardzo dużą liczbę reprodukcji, zróżnicowanych nie mniej niż te, które pomieszczono w *Historii ciała*. Miała do wykorzystania duży potencjał, ponieważ pisma Benjamina stanowią jeden z fundamentów kultury wizualnej jako nauki. W jej książce obrazy działają zdecydowanie najmocniej, gdy są umieszczone po kilka obok siebie na rozkładówce pozbawionej tekstu (poza podpisami obrazów). Treści wynikające z zestawienia są przemyślane i zaskakujące: jedna z rozkładówek pokazuje obok siebie zdjęcia nowoczesnych elewatorów zbożowych oraz detal i ogólny widok Partenonu (Buck-Morss 1989: 150–151). Samo zestawienie przynajmniej dwóch reprodukcji powoduje powstawanie

nowych sensów. Wykonany w ten sposób „montaż” graficzny nie tylko organizuje formy, lecz także konstruuje treści. Warte uwagi są również umieszczone w książce diagramy, które prezentują między innymi konceptualną przestrzeń *Pasaży* (Buck-Morss 1989: 25).

## Diagramy

Kolejnym sposobem na tworzenie treści przy użyciu środków wizualnych są diagramy. Spośród wszystkich wymienionych przeze mnie taktyk wizualnych ta wydaje się najrzadziej stosowana w humanistyce. Przekonanie o tym, że diagramy są narzędziami przystającymi wyłącznie do nauk ścisłych nie jest prawdą, a świadczy jedynie o nieznamomości szerokiego zakresu formalnego i komunikacyjnego diagramów.

Diagramami nazywamy przedstawienia danych statystycznych (wykresy kołowe, słupkowe itp.), przedstawienia relacji (drzewa, diagramy Venna, sieci i kłacza, a także inne schematy topologiczne), tabele, czasami także plany i mapy. Te ostatnie są szczególnie ciekawe z punktu widzenia humanistyki, bo same w sobie są metaforami. Tworzenie mapy może być opowiadaniem o pewnej określonej wizji świata. Nawet to, co wydaje nam się naukowe, tj. w pełni obiektywne, także jest metaforą. Większość funkcjonujących współcześnie map wykorzystuje odwzorowanie Merkatora, którego nieuniknioną wadą jest znaczne pomniejszanie rzeczywistej wielkości Afryki. Wnioski o wizji świata, która wynika z takiej mapy, narzucają się same, choć z pewnością nie jest łatwo przekroczyć granicę oczywistości i wyjaśnić to zjawisko w sposób wyczerpujący.

Diagramy służą nie tylko do prezentowania informacji, lecz także do ich „generowania”. Proces ten zasada się na tym, że poszczególne części (dane) zebrane razem wytwarzają nową jakość. Ta wartość dodana powstaje między innymi dzięki wizualnemu opracowaniu danych, nadaniu informacjom hierarchii, zakomponowaniu ich na stronie. W ten sposób realizuje się postulowana przez Johannę Drucker (2014) *graphesis*, czyli interpretacja dokonywana przy pomocy środków graficznych.

Diagramy pełnią ważną rolę w metodzie *distant reading*. Nie jest moim celem omawianie założeń tej metodologii oraz zasadności jej stosowania. Z punktu widzenia projektanta graficznego zainteresowanego humanistyką ważna jest przede wszystkim funkcja diagramów w tej metodzie. Podobnie jak w opisaney wyżej koncepcji *graphesis* mają one przede wszystkim generować nowe informacje. Franco Moretti proponuje do tego celu trzy struktury wizualne zaczerpnięte z innych nauk: wykresy ilościowe, mapy oraz drzewa (Moretti 2016). Mapami nazywa także formy bliższe właściwie wykresom topologicznym niż tradycyjnym mapom — na przykład diagramy pokazujące przestrzeń narracyjną analizowanego utworu (Moretti 2016: 47, 55). Otrzymuje zresztą interesujące rezultaty — wskazuje bowiem przestrzenie nie tylko linearne, lecz także dwu- i wielobiegunowe, trójkątne oraz koliste. Można uznać to raczej za *explanandum* niż *explanans*, lecz bez wątpienia narzędzia wizualne są najodpowiedniejsze do pozyskania tego typu informacji.

Wybór struktury najwłaściwszej nie jest wyborem oczywistym. Przekonanie o tym, że nie powinno się stosować wykresów kołowych jest coraz powszechniejsze, choć niewiele osób potrafi powiedzieć, na czym właściwie polega problem<sup>6</sup>. Po raz kolejny trzeba się zatem odwołać do koncepcji *visual literacy*, bo to właśnie do tego zbioru kompetencji należy

<sup>6</sup> Wadą wykresów kołowych jest to, że poszczególne wartości procentowe trudno ze sobą porównać — na pierwszy rzut oka nie da się określić, ile razy „wycinek” A jest większy bądź mniejszy od B. Dużo łatwiej ocenić to, gdy dane są zaprezentowane na poziomych, równoległych do siebie słupkach.

umiejętność dobrania struktury do komunikatu, formy do treści. Tworzenie diagramów na potrzeby humanistyki prowokuje do tego, by modyfikować istniejące struktury lub szukać zupełnie nowych, by móc skutecznie komunikować dwuznaczność lub złożoność pewnych zjawisk. Zadanie to wymaga współpracy między badaczami i artystami lub projektantami graficznymi, ale sądzę, że można to uznać raczej za szansę niż przeszkodę.

## Typografia

Omówione wyżej formy wizualne nie są oczywiście jedynymi możliwymi. Na uwagę zasługują także środki typograficzne, takie jak na przykład dobór kroju pisma i jego wielkości, układ tekstu na stronie, podkreślenia, wizualne wyróżnienie nagłówków, cytatów, manipulowanie pustą przestrzenią, czyli tzw. światłem. W przypadku języków zapisywanych alfabetem łacińskim, wizualność pisma wydaje się trudno zauważalna, niemal przezroczysta. Łatwość manipulowania różnymi krojami pism w programach służących do przygotowania tekstu do druku sprawia, że pomijane jest to, iż pismo jako obraz także niesie ze sobą pewne znaczenia. Można podejrzewać, że świadomość tego faktu wynika po części z ciągłości tradycji kaligraficznej, która jest utrzymywana na przykład w piśmie arabskim czy chińskim (Mersmann 2009: 389). W kulturach tych podział na słowo i obraz nie jest także traktowany tak ściśle jak w kulturze europejskiej.

Eksperyment w zakresie budowania znaczeń środkami typograficznymi przeprowadziła wspomniana już wcześniej Johanna Drucker. Jej niewielka autotematyczna książka udowadnia, że „w przestrzeni pozornie statycznej strony oddziałują rozmaite siły” (Drucker 2013: 4). Są to między innymi podstawowe napięcia kompozycyjne takie jak góra–dół, prawo–lewo, centrum–peryferia. Kompozycyjna linearność tekstu, jak przypomina Drucker, może być przelamywana — akapity prezentujące przeciwstawne argumenty są zestawione obok siebie, a nie jeden po drugim.

Kolejny raz, tak jak w przypadku różnicy między *picture a image*, można skarżyć się na pewien niedostatek pojęciowy w języku polskim — słowo *czytelność* łączy w sobie angielskie *legibility* i *readability* (Tracy, cyt. za: Unger 2011: 170). O ile właściwie wszystkie drukowane teksty naukowe są możliwe do odczytania (*legible*), jeśli tylko nie pojawił się jakiś poważny błąd drukarski, o tyle zdecydowanie nie wszystkie są łatwe w czytaniu (*readable*)<sup>7</sup>. Środki typograficzne mogą sprawić, że tekst będzie nie tylko przejrzysty wizualnie, lecz także lepiej zrozumiany. Podobną rolę pełnią znaki interpunkcyjne, które nie zawsze są prostym przeniesieniem właściwości słowa mówionego na słowo pisane. O ile pauza powstała jako odpowiednik oddechu między wypowiedzianymi słowami, o tyle przecinek powstał jako wizualny wyznacznik jednostek znaczeniowych (Vanderdorpe 2008: 140–141). Zrozumienie tekstu mogą wspomagać przewidziane przez autora wyróżnienia (pogrubiony krój pisma czy kolor), tekst wypunktowany, poprzedzony nagłówkiem itd. Książka Drucker stanowi swoisty katalog służących do tego środków. Omawia także ich wpływ na odczytywanie treści. Tym samym każe nam dojrzeć aspekty zazwyczaj niezauważalne, co wynika zresztą

<sup>7</sup> Odwołuję się raczej do rozumienia tych pojęć, jakie jest powszechne wśród typografów i projektantów, a nie do definicji słownikowych, w których słowa te są czasami uznawane za synonimiczne. Różnicę, którą mam na myśli, można sprowadzić do tego, że *legibility* odnosi się raczej do możliwości odróżnienia od siebie poszczególnych znaków (liter), natomiast *readability* dotyczy raczej większych jednostek: zdań, akapitów itp. *Legibility* jest zatem cechą kroju pisma, a *readability* — całego tekstu.

z pojmowania typografii jako przezroczystego „pojemnika” na treść. Nie dokonuję tutaj oceny tego założenia, pragnę raczej zwrócić uwagę na problem, który można ująć w mallowniczej, jak sądzę, metaforze — czy typografia to okno, czy raczej witraż?

### **Czytanie, gramatyka, retoryka... obrazu**

Często w odniesieniu do obrazu używa się słownictwa zaczerpniętego z komunikacji opartej o piśmienność. Koncepcja *visual literacy* jako alfabetyzmu wizualnego jest oparta na tej samej tekstualnej metaforze. Prowokuje to do zadania po raz kolejny, choć w innym kontekście, pytania o obraz wobec słowa — na jakiej zasadzie można porównać (o ile w ogóle) tworzenie wymienionych wyżej obrazów (np. diagramów) bądź ich zestawień (jak w przypadku esejów wizualnych składających się z reprodukcji) z pisaniem?

Można spotkać się z dwoma, przeciwnymi wobec siebie stanowiskami, których punktem wyjścia jest zgoda bądź niezgoda na rozumienie obrazu jako tekstu, który można (lub nawet należy) czytać.

Stanowisko aprobujące ma długą tradycję, bo wywodzi się z motywu *ut pictura poesis* (Louvel 2013: 13). W zrozumieniu, na czym polega podobieństwo, pomaga odniesienie się do definicji lektury jako operacji semiotycznej, która polega na „systematycznym gromadzeniu znaków składających się na wspólne uniwersum sensów” (Vandendorpe 2008: 147). W tak pojmowanym procesie lektury „czytelnikiem jest ktoś, kto w danym momencie poświęca się bez reszty procesom percepcji, rozumienia i interpretacji znaków składających się na komunikat” (Vandendorpe 2008: 149). W tym sensie czytelnikiem komunikatu wizualnego, jakim jest obraz, może być każdy, kto usiłuje zrozumieć przedstawienie, chociażby ograniczające się do elementów analizy ikonograficznej, czyli rozpoznania motywów, alegorii, sytuacji (anegdot) itd. Innym aspektem jest cały szereg przeżyć czy doznań o charakterze poza-intelektualnym, których dostarcza obraz, zwłaszcza dzieło sztuki, lecz zagadnienie to zdecydowanie wykracza poza temat niniejszego tekstu.

Próby opisanie „języka” obrazów zazwyczaj przybierają formę określenia podstawowych składowych, które nie mają jednak jednogłośnie przyjętej nazwy. Można mówić na przykład o kolorach czy geonach, jednak wydaje się, że najbardziej przystępną koncepcję zaproponował kartograf i geograf (poniekąd także teoretyk projektowania graficznego), Jacques Bertin. Jest to koncepcja tzw. *zmiennych wizualnych* (*variables visuelles*), którymi są kształt, kierunek, wzór oraz aspekty kolorystyczne (odcień, nasycenie, jasność).

Podjęcie systematyzujące reprezentują także artyści, między innymi Wassily Kandinsky (1986) czy Paul Klee (1953), obaj należący do kręgu Bauhausu. Ich teksty są bardzo bogate w materiał wizualny. W przypadku Klee twierdzenia przybierają formę niezwykle oryginalnych i zróżnicowanych diagramów.

Wątpliwości wobec „czytania” obrazu, wizualnej „gramatyki” i innych tego typu metafor wynikają przede wszystkim z tego, że szukanie podobieństw zamiast różnic może nie sprzyjać lepszemu zrozumieniu działania obrazów i takiego ich „konstruowania”, by mogły stać się nośnikami określonych treści. Metafory owe mają być wynikiem dycho-tomicznego myślenia, z gruntu modernistycznego i nieprzystającego do współczesności (Hocks i Kendrick 2003: 3–5). Kolejnym argumentem są wątpliwości co do tego, czy obraz spełnia kryteria znaku, co stoi na przeszkodzie budowania metafor na gruncie semiotycznym.

### **Tłumaczenie, transpozycja czy remediacja?**

Obraz i tekst nie są całkiem odrębnymi trybami komunikacji. Jak widać, ich wzajemne przenikanie się jest dość mocne. Pozostaje zatem pytanie, czy możliwa jest zmiana formy komunikatu z obrazu na tekst i odwrotnie. W jaki sposób zmieni to treść? Jak zostaną rozłożone merytoryczne akcenty? Problematiczne jest nawet nazwanie tego zabiegu. Można rozważać co najmniej trzy określenia: tłumaczenie, transpozycja i remediacja. Pierwsze wskazuje na obraz jako na język, czego być może należałoby unikać, jeśli podkreśla się odrębność obrazu od słów. Transpozycja, a także, co oczywiste, remediacja, świadczą o zmianie medium, a więc trybu lub sposobu komunikacji, dlatego są to określenia, jak sądzę, właściwsze, lecz raczej nie do przyjęcia bez pewnych zastrzeżeń. Najbardziej przekonujące, bo nieodnoszące się bezpośrednio do pojęć teoretycznoliterackich, czy związanych z nauką o mediach, jest wyjaśnienie oparte na czasowniku: „[Diagramy] uprzestrzeniają (*spatializuje*) własności semantyczne w ramach czytelnego systemu graficznego” (Drucker 2013: 12). Oczywiście diagramy działają w sposób specyficzny, ale należy zwrócić uwagę na to, że elementy diagramatyczne są obecne także w innych rodzajach obrazów. We wspomnianej już *Historii ciała* obrazy są uporządkowane chronologicznie, a zatem tworzą pewnego rodzaju oś czasu. Myślenie diagramatyczne, będące właściwie tożsame z myśleniem wizualnym może manifestować się wszędzie tam, gdzie posługujemy się wzrokiem, bowiem każdy rodzaj obrazu może cechować się spójnością, logiką i ekonomią przekazu. Ich szczególny rodzaj, diagramy, mogą być skutecznym „interfejsem” informacji, punktem przecięcia projektowania graficznego i humanistyki.

---



## Bibliografia

- Bertin Jacques (1999), *Sémiologie graphique. Les diagrammes — les réseaux — les cartes*, Editions EHSS, Paris.
- Bazarnik Katarzyna, Fajfer Zenon (2012), *Trzy kwarki dla nocnych Marków* [w:] J. Joyce, *Finne-ganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Bolter Jay David (2014), *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Ma-lecka i M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Kraków–Bydgoszcz.
- Buck-Morss Susan (1989), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge–London.
- Visual Literacy* (2008), red. J. Elkins, Routledge, New York–London.
- Colish Marcia (1968), *The Mirror of Language: A Study of the Medieval Theory of Knowledge*, Yale UP, New Haven.
- Comolli Jean-Louis (1980), *Machines of the Visible* [w:] *The Cinematic Apparatus*, red. T. de Lau-rentis, S. Heath, St. Martin's Press, New York.
- Coyne Richard (1995), *Designing Information Technology in the Postmodern Age*, The MIT Press, Cambridge.
- Drucker Johanna (2013), *Diagrammatic Writing*, Onomatopoe, Eindhoven.
- (2014), *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Harvard UP, Cambridge–London.
- Dylak Stanisław (2012), *Alfabetyzacja wizualna jako kompetencja współczesnego człowieka* [w:] *Media — Edukacja — Kultura*, red. W. Skrzydlewski, S. Dylak, Polskie Towarzystwo Technologii i Mediów Edukacyjnych, Poznań–Rzeszów.
- Elkins James (2000), *How to Use Your Eyes*, Routledge, New York.
- (2003), *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Routledge, New York–London.
- Gombrich Ernst Hans (1981), *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, PIW, Warszawa.
- (2009), *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, przeł. D. Folga-Januszewska, Uni-versitas, Kraków.
- Historia ciała* (2011), t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Historia ciała* (2013), t. 2, *Od rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Historia ciała* (2014), t. 3, *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. A. Corbin, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hocks Mary, Kendrick Michelle (2003), *Introduction: Eloquent Images* [w:] *Eloquent Images. Word and Image in the Age of New Media*, red. M. Hocks, M. Kendrick, The MIT Press, Cambrid-ge–London.
- Jay Martin (1988), *Scopic Regimes of Modernity* [w:] *Vision and Visuality*, red. H. Foster, Bay Press, Seattle.
- Johnson Mark, Lakoff George (2011), *Metafory w naszym życiu*, Aletheia, Warszawa
- Kandyński Wasyl (1986), *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW, Warszawa.
- Klee Paul (1953), *Pedagogical Sketchbook*, Frederick A. Praeger, New York.
- Louvel Lilian (2013), *From Intersemiotic To Intermedial Transposition: Ex-Changing Image Into Word/ Word Into Image* [w:] *Picturing The Language of Images*, red. N. Pedri, L. Petit, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle.

- 
- Kurz Iwona, Zaremba Łukasz (2013), *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella* [w:] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Mitchell William John Thomas (1987), *Iconology — Image — Text — Ideology*, University Of Chicago Press, Chicago–London.
- (2006), *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 2006 nr 17.
- Mersmann Birgit (2009), *(Ideo-)Logical Alliances between Image and Script: Calligraphic Reconfigurations in Contemporary Chinese Art* [w:] *Elective Affinities. Testing Word and Image Relationships*, red. C. McLeod, Rodopi, Amsterdam–New York.
- Moretti Franco (2016), *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ong Walter Jackson (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Stafford Barbara Maria (1999), *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)–London.
- Unger Gerard (2011), *Kiedy czytamy* [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Karakter, Kraków.
- Wittgenstein Ludwig (2000), *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa.
-



**ANNA WENDORF**  
Uniwersytet Łódzki\*

## Audio Description in Fine Arts

### Abstract

This article is about audio description of works of art. The term audio description is defined at the beginning of the text, next there is a description of how AD began in the United States and in Poland. After that, the types of AD in works of art and the rules of its creating are presented. The following paragraphs are about translating paintings through the senses, that is the hearing (ekphrasis, soundpainting), the touch (miniature models, typhlographies, touch tours) the smell or the taste (specially prepared fragrance or taste composition). The article finishes with the author looking at AD in plastic arts in Muzeum Sztuki in Łódź and the Museum of the City of Łódź.

\* Zakład Literatur Hiszpańskojęzycznych, Katedra Filologii Hiszpańskiej  
Uniwersytet Łódzki  
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź  
e-mail: [anna.wendorff@uni.lodz.pl](mailto:anna.wendorff@uni.lodz.pl)

## **Introduction**

One of the challenges for humanists today is promoting equal access to culture for everyone, and this means including the disabled in social and cultural life by creating conditions in which they can access cultural heritage. One of the phenomena connected with facilitating such access to the broadly accepted notion of art for the visually impaired is audio description, which enables the blind and the visually impaired to experience the visible cultural heritage of fine arts, theatre and the performing arts, or film. Our article will reflect upon the audio description of works of art.

## **Definition**

*Audio description* (AD) is a verbal and audio summary of the image and the visual content which facilitates an independent and competent reception of the art form. AD falls under intersemiotic translation, since it is a translation of one sign system into another; it thus translates a message encoded within one system into a message within another; it interprets a non-verbal sign by means of a verbal one, a non-linguistic message through linguistic means (Díaz Cintas 2007: 9–23). Therefore, a fine art audio description translates a message encoded in one system, e.g. a painting, into another, e.g. a verbal description; visual signs into verbal ones. AD is of interest to audio visual translators and poses challenges within present day translation studies.

Audio description in its conception was designed with the visually impaired in mind, that is, those who were born blind, those who suffered eyesight loss at some point in their lives and people who are near-blind. However, it must be noted that AD can be of use to the elderly, people with other impairments e.g. with an intellectual disability, or visitors with a limited understanding of the host language who want to facilitate and/or deepen their comprehension of certain content. Visual description is thus a form of communication, since it is translation into a language that is comprehensible to a wider audience. In this way, the ideals of integration and inclusion are fulfilled.

### The beginnings of audio description in fine arts

Audio description in fine arts was initiated in 1986 in the United States. The Metropolitan Washington Ear created the first audio descriptions on cassettes for two New York attractions run by The National Park Service: The Statue of Liberty and Castle Clinton.

In Poland, Foundation for Children *Help on Time* [Fundacja Dzieciom *Zdążyć z Pomocą*] ran a project called *Beyond Silence and Darkness* [*Poza Ciszą i Ciemnością*] from 2008 to 2012, which has been continued by the Culture without Borders Foundation [Fundacja Kultury Bez Barier] since 2013. The project aims to include disenfranchised members of society into cultural and social life and has already (until 2017) produced audio descriptions for four museums: the Warsaw Rising Museum [Muzeum Powstania Warszawskiego], the Museum of the Royal Castle in Warsaw [Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie] (for four chambers: The Throne Room, the Marble Room, the Knights' Hall, the royal Bedchamber), the National Museum in Warsaw [Muzeum Narodowe w Warszawie] (for 40 works of art within the exhibition in the Rabbit House [Królikarnia]), and the Fryderyk Chopin Museum [Muzeum Fryderyka Chopina]. It is worth mentioning the fact that in 2011 this project was awarded a City Dwellers' Award [Nagroda Mieszkańców] in the S3CTIONS 2010 [S3KTORY 2010] competition — that is, an award for the best non-governmental undertaking in Warsaw. In 2009, a retrospective exhibition called *my whole body trembles when I can lavish gold upon you* [*drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić*] by Marek Kijowski was organised in the Arsenal Gallery (Galeria Arsenal) in Białystok, while an audio guide with audio descriptive commentary was created for the Museum of Nature (Muzeum Przyrody) in Drozdowo within a project called *We facilitate access to our museum for the visually impaired and foreign speakers* [*Udostępniamy Muzeum gościom niewidzącym i obcojęzycznym*]. In 2010, Wrocław-based *Panorama of the Battle of Raclawice* [*Panorama Raclawicka*] by Jan Styka and Wojciech Kossak gained an audio description, and the first video-art with an audio description commentary, entitled *Cheerful Spirit* [*Pogoda Ducha*], was presented by Jakub Jasiukiewicz in the Malt House [Słodownia] in Poznań. The year 2011 saw the first radio broadcast with audio description aired by Białystok Polish Radio — it was a series of radio programmes that presented the most precious and interesting works of plastic arts from various epochs.

### Types of AD in the fine arts

A simple division of audio description in museums might be into audio files recorded and presented as audio-guides (often made available on the museum's website), or it may be created live at the time of visiting e.g. read out (Więckowski 2013: 78–79). *The Report on user needs assessment* from 2012 (*Audio Description: Lifelong Access for the Blind* 2012: 29) features a more detailed division of AD with regard to the aim and mode of presentation, the target group and the type of text. The first category comprises instructive AD (an instruction manual), functional AD (information about the building and room location), directional AD (how to move about in the building), information AD (about exhibits), tactile (information on how to touch exhibits), and hybrid AD (a combination of the above-mentioned types). As for the mode, AD is divided into live AD (with or without script) and recorded AD (accessed through an audio-guide, multimedia guide or an iPod, usually a hybrid AD). In the target group category, there is standard AD (for the visually

impaired) or integrated AD (as part of the audio-guide for everybody). The type of text category features: description, narration, commentary, a dialogue or a combination of these types.

### Rules for AD creation in fine arts

With regard to AD standards in Poland, it is the non-governmental organisations that play a vital role, among others the Audio Description Foundation [Fundacja Audiodeskrypcja] and the Culture without Borders Foundation [Fundacja Kultury bez Barier].

The Audio Description Foundation [Fundacja Audiodeskrypcja] was the first Polish NGO to become involved in providing audio description. Marta Golik-Gryglas, who cooperates with this foundation, takes a closer look at the rules for AD creation in fine arts in her article entitled *Audio Description in Visual Arts* [Audiodeskrypcja w sztukach plastycznych] (Golik-Gryglas n.d.). In the author's opinion, visual description should begin with the most basic information on the work of art, that is, culture area, artistic school or the author, the title, dimensions and the place where it is housed or its owner; then, information on composition, shapes, theme, colours, and chiaroscuro should follow. The description should follow from a general notion to a detailed one. Golik-Gryglas remarks that 'at this stage the listener should have a very general and vague picture, which — as more details come together — will assume specific shape, show its detailed complexity, colours and subtleties' (Golik-Gryglas n.d.: n.p.). The author proposes that the language used in such descriptions be succinct, precise, direct and objective, the sentences short and simple, and comparisons used cautiously. She stresses that the description should only include what can be seen, so as to leave the listener room for their own interpretation and opinion. The author suggests that the description should finish with information on the artwork's history, e.g. artistic style or technique, historic details about the exhibit, details about its founders, iconographic details, artistic context or some anecdotes and trivia connected with the artist or the work's creation process (Golik-Gryglas n.d.: n.p.).

The Culture without Borders Foundation [Fundacja Kultury bez Barier] has published on its website the following indices on audio description:

As for works of art, architectural monuments, exhibitions and museum exhibits, nature trails, etc., audio descriptor should not only take a careful look at the object of the description, but also gain factual information (theory, history, artistic technique, the artist or creator's idea behind the exhibition, interpretation, anecdotes, etc.) (...) In certain justified cases, we do not describe in a general way but explain and present the cultural code, symbol or formal device embedded in the work of art and expressed in its content. It is commonly used in fine arts and other stationary objects, especially when the descriptor's task is to prepare a guide book for the blind which combines factual knowledge and description (Fundacja Kultury bez Barier 2012: 2–3).

In their document *Audio Description — Principles of Creation* [Audiodeskrypcja — zasady tworzenia] (2012), Izabela Künstler, Urszula Butkiewicz and Robert Więckowski also mention that stationary objects, such as paintings, do not pose a time limitation on the audio descriptor — as they do not have to synchronise the audio description with the soundtrack or performance, like in film or theatre. However, the descriptor is limited by the perception span of the target listener, so they need to control the flow of information.



It is recommended to limit the description to three or four perspectives, and to use accurate, meaningful vocabulary, comparisons, epithets and metaphors, as well as colours and spatial relationships in order to stimulate the listener's imagination. Another guideline is that the audio descriptor should strive to be objective, avoiding their own comments or opinions, and deliver a description stylistically coherent with the work of art (Fundacja Kultury bez Barrier 2012: 3–6).

Among Polish publications on audio description, the works of Robert Więckowski are especially noteworthy. In his article *Audio Description of Beauty* [*Audiodeskrpcja piękna*] (Więckowski 2014: 109–123) Więckowski analyses the accuracy between the work of art and its audio description (2014: 112), that is, between the source text and target text, which touches on the eternal issue of accuracy and faithfulness to the original in translation. Więckowski rightly points out that, as opposed to AD in other visual forms or art (theatre or film e.g. dialogues, music), AD in fine arts does not need an alternative soundtrack, therefore the listener perceives the artwork only through the audio description. Thus, accuracy in this type of translation gains special importance (2014: 114).

The author also states that the five types of description proposed by Janusz Sławiński for the purpose of literary studies can successfully be used for audio description (2014: 117–118). These are as follows: anarchistic (without any rules, allowing freedom and omissions), with a unifying frame (at the beginning and at the end there is a frame device that explains the choice of narration and unifies various elements), with a semantic dominant (enumeration governed by a specific semantic dominant, usually a metaphor or an elaborate comparison), kinetic (showing a person/object in movement or in the process of becoming), transform space (it is an elaborate version of the kinetic description where not only is the object animated, but also the whole space, which changes and undergoes transformations). Not without reason, audio description is also called narrative description, verbal description or video description.

It is worth noting that, since 2013, Więckowski, together with Wojciech Figiel, and in cooperation with the Culture without Borders Foundation [Fundacja Kultury bez Barrier] and the Audio Visual Translation Laboratory [Laboratorium Przekładu Audiowizualnego] (AVT Lab), has been conducting extensive research in the quality analysis of audio description in fine arts, which will undoubtedly contribute to the creation of a verbal description better suited to the needs of the visually impaired.

### **Image translation through other senses**

Audio description should have a similar influence on its recipient — both in quality and duration — to the impact that a painting has on a person without eyesight disabilities' (Dworak 2015: 2). This objective is fulfilled by verbal elements, as well as sound, music and touch, thanks to the use of multisensory solutions. Neves highlights that works of fine art rely on creative ambiguity which is difficult to render through just verbal means (Neves 2012: 289), which makes AD in fine arts creations a gentle departure from the general requirement of objectivity and in this type of AD descriptions can be more subjective and creative than for other works of art.

Audio description, as its name suggests, is a verbal and audio summary, hence it requires hearing. This sense can further be stimulated by the use of ekphrasis, for example. This device was used in the narrative poems of Ancient Greece and was initially passed

down orally, which is not insignificant, since visual description is an oral form, too (Pujol and Otero 2007: 49). Ekphrasis used to be simply a live description, but since the 19th century it has been connected with the describing paintings (2007: 50). Ekphrasis renders a painting with words; a rendition that may even substitute for the original. Some literary scholars consider ekphrasis to be a literary genre in its own right ‘a poem that constitutes a description of a painting, sculpture or building’ (Sławiński 1998: 122), some as a figure of speech, yet others suggest that the term ‘the phenomenon of ekphrasis’ is more appropriate than ekphrasis alone (Dziadek 2004: 55–56).

Let us now consider two important characterizations of ekphrasis authored by Hermogenes and Quintilian, which, beyond doubt, are connected with audio description. Hermogenes says that ‘the special virtues of ekphrasis are clarity and visibility; the style should contrive to bring about seeing through hearing’ (Hermogenes, *Progymnasmata*, 10, trans. Elsner 1995, cited in: Pujol and Otero 2007: 51), whereas Quintilian highlights that ekphrases ‘recreate in our spirit the image of things that are not present’ (Quintilian, VII, II, 29, 1985, as cited in: Pujol and Otero 2007: 51). Pujol and Otero point to the fact that ekphrasis allows us to create our own internal visual representation, thanks to the evocative abilities of the language, visualising the power of the word, which makes it possible to reveal what is beyond language and directly experienced. They also point to the narrative potential of a picture and the potential for ekphrasis to evoke feelings and emotion — qualities pertinent to art (Pujol and Otero 2007: 51–53).

In his article *Audio Description of Beauty [Audiodeskrypcja piękna]*, Więckowski also highlights the role of ekphrasis in AD, justifying his stance that, since literature has ekphrases — rhetoric devices which are live descriptions of a work of art, and which aim to evoke the same vision in the listener or reader’s mind, that is, descriptions of plastic works of art which are accurate and full of expression; similarly, there should be verbal descriptions for the visually impaired. He also proposes that language malleability should be exploited in AD descriptions through the use of rhetorical terms, most importantly metaphors, thanks to which — as the author says — aesthetic impression and tension can be created in the listener, stimulating their imagination (Więckowski 2014: 120–121).

‘The comparison between audio description and ekphrasis shows how subjective and intrinsically artistic the latter is, and — at the same time — how the borderline between the two is fluid’ (Kalbarczyk and Mirowski 2015: 109).

Let us now turn to the use of sound in AD. The outstanding device here is sound-painting, understood by Josélia Neves as the sound of words — a new artistic form, which refers to the notion of word painting, tone painting or text painting, that is a music technique that represents the meaning of a song literally in such a way that music tries to emulate the emotions, actions and sounds in the text. Analogically, what Neves means is translating picture through sound, creating a verbal poetic AD enriched with sound effects and music (Neves 2012: 289). It is worth mentioning that Neves considers sound-painting to be creative transcreation.

Transcreation means recreating a text for the target audience: ‘translating’ and ‘recreating’ the text; hence the term ‘transcreation’. Transcreation is used to make sure the target copy is the same as the source copy in every aspect: the message it conveys, the tone of voice, the images and emotions it evokes and the cultural background. You could say that transcreation is to translation what copywriting is to writing. (Balemans 2013: 122)

Let us observe that the term transcreation is often used in the context of marketing and advertisement. As the above definitions suggests, the term cannot be likened to translation; it is a stage between translation and copywriting.

It is now time to move to the use of touch in AD. On the one hand, there are miniature models — scaled down 3D constructions of a building or a statue made of wood, plywood, plaster, cardboard, etc. On the other, we have typhlographies — reproductions of works of art which have varied texture and allow us to get to know their composition by touching; special embossed boards, with various surfaces — in a word, tactile versions of paintings, photographs, etc., which are especially useful to describe two dimensional objects in 3D. The last category comprises the so-called touch tours — a tactile experience of exhibits through the use of special gloves.

Visitors to a museum listen to tactile audio description which encourages them to touch various parts of exhibit models. For example, first they touch the frame of the painting model to imagine the dimensions and proportions. Next, AD concentrates on a specific point (for example, the face of the person portrayed) which becomes a point of reference for further description. (Kalbarczyk and Mirowski 2015: 110)

As for the use of smell in AD, we should notice how certain exhibits have a specially prepared scent composition e.g. of flowers, spruce forest or bonfire wood, which relates directly to the exhibit.

Taste is used in AD for paintings directly connected with this sense e.g. the exhibit stand may additionally feature a table with the fresh fruit and vegetables depicted in the painting, whose taste completes the sensation gained from the verbal AD.

It should not escape notice that multisensory exhibitions are often accompanied by workshops which use the sensory experience gained from the ‘viewing’ and relate it to the works of art ‘seen’ earlier, and whose function is to recycle the experience of the exhibition. During these workshops, objects of varied textures and odours are used to stimulate the sense of touch, hearing or smell.

To sum up this part, it should be stressed that in AD the word is of utmost importance and cannot be omitted, while all the senses only serve to make it stronger, clearer and richer.

### **Audio description in fine arts — Łódź**

Let us examine audio description in two Łódź museums: the Art Museum [Muzeum Sztuki] in Łódź and the Museum of the City of Lodz [Muzeum Miasta Łodzi].

Since January 2017, the Art Museum [Muzeum Sztuki] has been carrying out a project called *New System to Access the Cultural Offer of the Art Museum in Łódź* [*Nowoczesny system dostępu do oferty Muzeum Sztuki w Łodzi*] within the Regional Operational Programme for the Voivodeship of Łódź 2014–2020, which aims to create a platform which, among other things, will guarantee safe and obstacle free access to contemporary art, easier access to the museum’s resources, as well as limit so-called ‘digital exclusion’ (Muzeum Sztuki w Łodzi). The project is scheduled to finish in December 2017.

The Art Museum [Muzeum Sztuki] in Łódź has three branches: ms1, ms2 and Herbst Palace Museum [Muzeum Pałac Herbsta]. Ms1, in the former Maurycy Poznański’s Palace at Więckowskiego Street 36, carried out an audio description project including a general description of its Neoplastic Room and four works in this room, that is: *Counter-composition*

[*Kontrkompozycja*] by Theo van Doesburg (1925), *Unistic Composition 11* [*Kompozycja unistyczna 11*] by Władysław Strzemiński (1932), *Composition of Three Equivalents* [*Kompozycja trzech równoważników*] by Georges Vantongerloo (1921) and *Abstract Painting II* [*Obraz abstrakcyjny II*] by Henryk Stażewski (1928-1929). Here is a general description of *Unistic Composition 11* [*Kompozycja unistyczna 11*] by Strzemiński: ‘A rectangle composition of a plaited texture resembling that of wicker handicraft. It is pink, violet, green, brown and yellow in colour’ (*Audiodeskrypcja Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi* 2014: 6). The audio description of each of the above-mentioned works of art was prepared according to the following plan: name of the painting, author, year, technique, dimensions, collection to which the painting belongs, biographical profile and historical background; followed by a general and detailed description. The audio descriptions were prepared by Prof. Aneta Pawłowska from the Art History Department of the University of Łódź together with her students in the academic year 2013-2014 as part of the *Audio description of works of art* [*Audiodeskrypcja dzieł sztuki*] course. They were advised by Barbara Szymańska from the Audio Description Foundation [*Fundacja Audiodeskrypcja*]. Unfortunately, these descriptions were only recorded in typewritten form and were not published on the museum’s website or made available through multimedia guidebooks or audio guides, which — without doubt — would have facilitated the inclusion of visually impaired people into the social and cultural life of Łódź.

Every year in April, since 2012, both ms1 and ms2 have participated in a museum event called *Free Art Day* [*Dzień wolnej sztuki*], at which all Polish museums display five chosen exhibits. With the idea of conscious familiarization with art; without specialist knowledge or prior preparation, the event forms part of the Slow Art Movement. During the event meetings, museum visitors and educators establish an inspiring dialogue about the works of art. The museum always prepares audio descriptions for these five works of art, which are then read out during the meetings to the visually impaired in order to facilitate their cultural and social integration.

Ms2, which houses a 20th and 21st century art collection, ran a project, *Encouragement Workshop II* [*Warsztat na Zachętę II*], which was subsidised by the Ministry of Culture and National Heritage. The project’s goal was to make contemporary art more accessible to people with sensory disabilities. For people with visual impairment, the Culture without Borders Foundation [*Fundacja Kultury bez Barier*] prepared, in 2014, an audio description and typhlography of *Unistic Work No. 14* [*Praca unistyczna nr 14*] by Władysław Strzemiński. Workshops within *Encouragement Workshop* [*Warsztat na zachętę*] for this painting and Strzemiński’s artworks in general was jointly presented by Leszek Karczewski and Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk, both employees of the museum’s education department. After the presenters introduced themselves and the topic, the audio description of one work of art from *Unistic Compositions* [*Kompozycje unistyczne*] was read out. Below, there is a very vivid, evocative and verbally plastic fragment from the said series of paintings:

The work is bright, greyish blue all over. It is covered with tiny contour elements. Spaces in between are small. There are elements of the size of the big toe nail in the central section. Their shape is almost square. The further from the centre, the smaller and rounder the shapes become. The smallest are close to the edge, the size of a tiny little finger. They are retrieved from the background only through the use of thick impasto. The elements near the frame are in almost neat rows. In the middle, the rows become sparser. (*Warsztat na Zachętę II — Łódź. Muzeum Sztuki w Łodzi* 2014)

It should not escape notice that the described painting is described through its colours and shades (greyish blue, bright), shapes (square, round) and comparisons to familiar sizes ('the size of the big toe nail', 'the size of a tiny little finger'). Let us mention that after the audio description was read out, the visitors were presented with the typhlography of the painting and took part in workshops with jigsaw puzzles, string, buckwheat and jelly dessert, all of which helped to bring to life the painting and the artist's views on art through play and integration.

Within this project there was also another workshop devoted to Jadwiga Sawicka — an artist whose art relies heavily on clothing — and entitled *What Does Art Wear?* [*W co ubiera się sztuka?*]. The participants were able to touch a typhlography and listen to an audio description of one of her works: a bathing suit from 1999, and also express their own emotions by creating a joint installation from clothes.

Visual descriptions were made of certain other paintings from ms2 museum, created by art history students guided by Prof. Pawłowska in the years 2014–2015 as part of their professional degree project, however, these have not been made public.

In 2013, Herbst Palace Museum, located at Przędzalniana Street 72 in Łódź, was equipped with an innovative and extensive system called *Whispers* [*Podszepcy*], which combines audio description with other technical aspects. AD commentaries are triggered automatically when a visitor passes a place or exhibit, thanks to sensors placed around the museum: in the palace, in the garden and in the Gallery of Old Art [Galeria Sztuki Dawnej] (the system will no longer include this particular zone from 10th June 2016 to 15th October 2017 due to a change in the exhibition), thanks to which visually challenged visitors can safely and independently visit this art museum branch.

The tour starts when visually impaired visitors collect an audio guide and a special transmitter and then attach it either to their cane or themselves. The visitor is then instructed how to operate the device — allowing them to experience the instructive audio description and thereby obtain information on the buildings of the palace and the rooms as well as how to move about (functional and direction AD) — and is also informative when the very rooms and paintings are described to them. An AD fragment of one palace painting, *Sędziwój, the Alchemist* [*Alchemik Sędziwój*] by Jan Matejko, is presented here: 'Almost everybody in the painting is staring at one point. They are stooping, leaning out to better see an object in the bright light coming from the fireplace' (*Audiodeskrypcja obrazu Alchemik Sędziwój Jana Matejki*). This vivid description undoubtedly shows how the following devices are used: literary descriptions, ekphrasis, soundpainting or movement, advocated, among others, by Więckowski or Naves. The descriptor here made great use of the evocative function of language; the power of words to conjure images and the narrative potential of an image.

The system received a warm welcome from the blind and the visually impaired community as a whole, and, in 2013, a Sybilla (the most important award that the Ministry of Culture and National Heritage can award a museum) in the digitisation and new technologies category.

Since 7th August 2016, the Herbst Museum Palace [Muzeum Pałac Herbsta], together with Chance for the Blind Foundation [Fundacja Szansa dla Niewidomych], has also been carrying out a project called *Training Ground for Experiences* [*Polygon doświadczeń*], which began with an event in the museum's garden, during which traditional audio descriptions were

presented and the visitors' performative potential was activated — as they became 'live paintings', enacting scenes from the works of art. The project also featured workshops for the blind and visually impaired, and, on 9th September 2016, a national conference took place called *Training Ground for Experiences. Art Made Accessible to the Visually Impaired* [Poligon doświadczalny. Sztuka dostępna dla osób z dysfunkcją wzroku].

In the series *The Herbst Palace in several versions* [Palac Herbsta w kilku odsłonach], the Museum organises proprietary educational workshops, presented by Katarzyna Kończal, during which blind and visually impaired visitors experience the palace rooms through the use of multisensory technology, which activate the senses of hearing and smell (*Needle in a Haystack* [Igła w stogu siana] workshop), touch (*Please, Come into the Living Room* [Zapraszamy do salonu]) and movement (*While Dancing* [Tanecznym krokiem]).

The Museum of the City of Lodz [Muzeum Miasta Łodzi] — which is located in the Poznański Palace at Ogrodowa Street 15 — has been running a project called *Museum at Your Fingertips* [Muzeum na wyciągnięcie ręki] since 2015 within the *Accessible Culture* [Kultura dostępna] programme organised by the Ministry of Culture and National Heritage, which aims to adapt the museum to the needs of the disabled. As for the blind and the visually impaired specifically, they may use the audio description of all museum rooms and audio guides which include interesting factual details about the museum. Below is a fragment of an AD from one of the palace rooms — the study of Izrael Poznański:

You are in Izrael Poznański's study. It is a rectangular room about 7 by 5 metres. The room is a bit more than 4 metres high — just like most other rooms. The walls are dark brown. A decorative pattern one shade darker was painted on the walls. The only window in the room is on the wall on the right and it's partially covered by heavy plush curtains. The ceiling is covered with brown and gold moulding. There is a richly ornamented circle in the middle of it. In the middle of the circle, there is a massive chandelier which adds enough light. There is a mosaic parquet under your feet. There is a patterned carpet in its centre. (Gabinet Izraela Poznańskiego)

You can read/listen to the texts and recordings of the audio description and audio guides on the museum's website, download them onto your phone or tablet ([dostepne.muzeum-lodz.pl](http://dostepne.muzeum-lodz.pl)) or you can borrow special devices in the museum which enable you to listen to them. Before the visit, the visually disabled may also borrow a museum guide in transparent print, that is, enlarged print together with Braille print, Braille maps and typhlographies, and also gloves through which they can touch certain exhibits. The museum also organises sightseeing tours, meetings and workshops for the visually impaired (Muzeum Miasta Łodzi. Udogodnienia).

## Conclusions

One final remark, audio description is a live creation, developing and changing over time; according to the needs of the visually disabled, the development of audio description research or new technologies. We, thus, advocate broadening transdisciplinary audio description studies in the scope of experiencing art through multiple senses, with special regard for sensory compensation, and more technologically advanced mediation between the visual sensations and the haptic, kinesthetic or olfactory sensations.

## Bibliography

- Audio Description: Lifelong Access for the Blind (2012), *Report on user needs assessment*, n.p. *Audiodeskrypcja obrazu Alchemik Sędziwój Jana Matejki* (n.d.), Pałac Herbsta, [www.palac-herbsta.org.pl/strona-99-warsztaty\\_dla\\_osob\\_z\\_dysfunkcja\\_wzroku.html](http://www.palac-herbsta.org.pl/strona-99-warsztaty_dla_osob_z_dysfunkcja_wzroku.html) [access: 9.02.2017].
- Audiodeskrypcja Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi* (2014), typescript, Katedra Historii Sztuki, Łódź.
- Balemans Percy (2013), *Transcreation* [in:] *Diversification in the Language Industry: Success beyond translation*, ed. N.Y. Adams, NYA Communications, Brisbane.
- Díaz Cintas Jorge (2007), *Traducción Audiovisual y Accesibilidad* [in:] *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, ed. C. Jiménez Hurtado, Peter Lang, Frankfurt.
- Dworak Jan (2015), *Stanowisko Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 7 lipca 2015 roku w sprawie sposobu realizacji i jakości audiodeskrypcji w utworach audiovizualnych*, n.p.
- Dziadek Adam (2004), *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Fundacja Kultury bez Barier (2012), *Audiodeskrypcja — zasady tworzenia*, <http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Audiodeskrypcja%20-%20zasady%20tworzenia.pdf> [access: 8 February 2017].
- Gabinet Izraela Poznańskiego*, <http://dostepne.muzeum-lodz.pl/index.php/materialy-do-pobrania> [access: 7 February 2017].
- Golik-Gryglas Marta (n.d.), *Audiodeskrypcja w sztukach plastycznych*, <http://audiodeskrypcja.pl/sztukiplastyczne.html> [access: 7 February 2017].
- Kalbarczyk Marek, Mirowski Janusz (2015), *Świat opisywany dźwiękiem*, Fundacja Szansa dla Niewidomych, Warszawa.
- Muzeum Miasta Łodzi. Udogodnienia, <http://dostepne.muzeum-lodz.pl/index.php/udogodnienia> [access: 7 February 2017].
- Muzeum Sztuki w Łodzi, <http://msl.org.pl/> [access: 7 February 2017].
- Neves Josélia (2012), *Multi-sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts*, “MonTi. Monografías de Traducción e Interpretación”, no. 4.
- Pawłowska Aneta, Wendorff Anna (2016), *Usłyszeć obraz — koncepcja audiodeskrypcji Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi* [in:] *Dostrzec więcej. Wybrane zagadnienia wizualizacji danych w badaniach nad dziedzictwem kulturowym*, eds J. Kolenda, A. Seidel-Grzesińska, K. Stanička-Brzezicka, Agencja Wydawnicza ARGi s.c., Wrocław.
- Pujol Joaquim, Orero Pilar (2007), *Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators*, “Translation Watch Quarterly”, vol. 3 (2).
- Ślawiński Janusz (1998), *Ekfrazja* [in:] *Słownik terminów literackich*, ed. M. Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Warsztat na Zachętę II — Łódź. Muzeum Sztuki w Łodzi* (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=9lhiPHvH6sw> [access: 9 February 2017].
- Więckowski Robert (2013), *Zobaczyć muzeum* [in:] *ABC Gość niepełnosprawny w muzeum*, no. 2, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa.
- Więckowski Robert (2014), *Audiodeskrypcja piękna*, “Przekładaniec”, no. 28.

**BARBARA GAWDA**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
w Lublinie\*

**KALINA KOSACKA**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
w Lublinie\*\*

## **Obraz zaburzeń emocjonalnych w autonarracji K.R. Jamison**

Picture of Emotional Disorders in the K.R. Jamison's Self-narration

### Abstract

The aim of this work is to reconstruct the picture of emotional disorders as revealed in Jamison's self-narration. The starting point was the question whether self-narration can be a source of information about the patterns of experience of disorder. The self-narrations expressed in the book *An Unquiet Mind* have been analyzed. The picture of emotional disorders has been reconstructed including the course of depressive and manic episodes and their alternations. The Jamison's personal description of the experience of disorder was a valuable record of the perception of her own and the world.



\* Zakład Psychologii Emocji i Poznania Instytutu Psychologii UMCS  
Plac Litewski 5, 20-080 Lublin  
e-mail: [basia.gawda@poczta.umcs.lublin.pl](mailto:basia.gawda@poczta.umcs.lublin.pl)

\*\* Zakład Psychologii Emocji i Poznania Instytutu Psychologii UMCS  
Plac Litewski 5, 20-080 Lublin  
e-mail: [kalina.lukasiewicz@gmail.com](mailto:kalina.lukasiewicz@gmail.com)

## **Wstęp**

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule są autonarracje Key Redfield Jamison dotyczące przeżywania przez nią choroby afektywnej dwubiegunowej. Cel pracy stanowi odtworzenie obrazu zaburzeń emocjonalnych, zawartego w wypowiedziach osoby chorej. Analizą dyskursu w obrębie psychologii zajmuje się psychologia narracji. Opiera się ona na założeniu, że w wypowiedziach można zidentyfikować manifestacje procesów i mechanizmów psychicznych człowieka, które leżą u ich podstaw. Analiza narracji ma szerokie zastosowanie zwłaszcza w psychologii klinicznej — w diagnozie psychologicznej, psychopatologii i diagnozie klinicznej oraz psychoterapii. Narracje tworzone przez jednostki pozwalają na odtworzenie subiektywnych, unikatowych znaczeń, które tworzą wewnętrzny świat człowieka. Umożliwia to dotarcie do takich informacji, których nie można uzyskać za pomocą innego rodzaju metod, np. kwestionariuszy psychologicznych. W badaniach narracyjnych w sposób szczególnie uwidacznia się ogromne znaczenie humanistyki dla poznania i zrozumienia człowieka.

## **Narracja jako sposób poznania umysłu**

Narracja, opowieść, historia będą przedmiotem niniejszego opracowania. Ich wartość polega w szczególności na tym, iż pozwalają na odtworzenie czy odczytanie bezcennych zindywidualizowanych komunikatów na temat życia człowieka, jego emocji, doświadczeń, sposobu spostrzegania siebie i świata. Ta niezwykła wartość narracji wynika z faktu, iż narracja jest formą dyskursu posiadającą określoną strukturę oraz ujawniającą znaczenia (Gawda 2007b: 95). Podkreśla się, iż tekst i dyskurs są pojęciami równoznacznymi. Ricoeur akcentując znaczeniową strukturę narracji, pisze, iż „tekst nie tylko mówi coś, ale też mówi o czymś” (1989: 46). Dyskurs narracyjny zatem może być pojmowany jako znaczenie. A precyzyjniej, dyskurs narracyjny uznawany jest za strukturę znaczenia rozwijającą się w czasie (Rosner 2003: 5–6). Analizy dyskursu narracyjnego, narracji wywodzą się z teorii hermeneutycznych. Metodologia narracyjna ma charakter heurystyczny, zmierza zatem do interpretacji i rozumienia (Gawda 2007a: 79). W koncepcjach narracyjnych pojawiły się poglądy, iż narracja z jednej strony umożliwia zapis znaczeń, a analiza tego zapisu jest sposobem poznania człowieka, z drugiej zaś, iż narracja jest sposobem czy formą tworzenia

reprezentacji poznawczej różnych zjawisk u człowieka (Straś-Romanowska, Bartosz i Żurko 2010a, 2010b). Nośnikiem informacji w narracji jest język. Narracyjne tworzenie, konstruowanie przebiega na różnych płaszczyznach i poziomach od najbardziej szczegółowego do ogólnego odnoszącego się do tożsamości człowieka. „Myślenie (samorozumienie) staje się podstawowym czynnikiem konstruującym tożsamość jednostki”, jak podaje Rosner (2003: 6). Konstruowanie umysłowych reprezentacji, własnej tożsamości afektywnej (jej istotnym elementem są emocje, uczucia) opiera się na refleksji autonarracyjnej (Stemplewska-Żakowicz 2002: 81–115).

Na uniwersalność narracji wskazuje ważna koncepcja w obszarze psychologii narracji, tj. ujęcie Trzebińskiego (*Narracja jako sposób rozumienia świata* 2002; Trzebiński 2002). Ujmuje on narrację jako strukturę poznawczą. Zakłada, iż ogólna wiedza o świecie kodowana w umyśle człowieka przyjmuje postać narracyjną. Narracja człowieka może zatem wyrażać sposób rozumienia świata. Co więcej, proces rozumienia opiera się na pewnych schematach narracyjnych. Schematy narracyjne mają określoną strukturę i dzięki niej stanowią pewną uniwersalną formę organizowania doświadczenia, zarówno o charakterze społecznym, jak i indywidualnym (Gawda 2007b: 97). W ten sposób Trzebiński wyjaśnia, jak formuje się obraz świata i siebie. Odwołuje się tutaj do teorii Brunera, który zakłada, że istnieją ogólnie dwa sposoby myślenia: pierwszy paradygmatyczny — ujmujący świat i zdarzenia według zasad logiki, drugi zaś narracyjny — nieoperujący kategoriami przyczynowo-skutkowymi, lecz odwołujący się do intencji, celów, pragnień, uczuć (Bruner 1991: 1–20). Ze względu na to, iż narracyjny sposób myślenia powiązany jest z indywidualnym doświadczeniem (ze sferą afektywną), konstruowane przez osobę narracje i autonarracje w większym stopniu odzwierciedlają emocje i uczucia. Koncepcje narracyjne wskazują, iż istnieje związek pomiędzy kategorią narracji a osobistym systemem znaczeń człowieka, jego emocji, uczuć, sposobu postrzegania świata i siebie. Kolejną koncepcją, która wyjaśnia ten związek, jest teoria Teuna van Dijka (1997: 189–226). Traktuje ona model kontekstu narracji jako poznawczą strukturę skryptopodobną. W takiej strukturze obecne są następujące elementy: miejsce, czas, okoliczności, otoczenie, cele, uczestnicy, ich role, aktualna relacja pomiędzy uczestnikami, globalne (ponadsytuacyjne) relacje pomiędzy uczestnikami, przynależność uczestników do grup i kategorii społecznych. Tak pojmowany model kontekstu według van Dijka pozwala zrozumieć sens i znaczenie danej sytuacji. Model kontekstu ujawniany w narracji zawiera wszystkie elementy schematu mentalnego (kognitywnego); van Dijk zakłada równoległą aktywność obu modeli. To oznacza, iż w narracji dochodzi do odzwierciedlenia obrazu umysłu (Dijk 1997: 189–226).

Podobnie ujmuje relacje pomiędzy strukturą tekstu a umysłem teoria Kaup (za: Gawda 2010: 254). Pomiedzy reprezentacją lingwistyczną a schematami sytuacyjnymi, które konstytuują system wiedzy i stanowią komponent osobowości, istnieją związki (Kaup 2001). Oznacza to, iż istnienie dwu rodzajów reprezentacji, tj. sytuacyjnej i lingwistycznej, daje możliwość poznania jednej reprezentacji poprzez drugą. Zatem poprzez reprezentację lingwistyczną można dotrzeć do reprezentacji emocjonalnej, czyli ukazać obraz sfery emocjonalnej czy umysłu osoby. Oba rodzaje reprezentacji: lingwistyczna i sytuacyjna (model sytuacji) biorą udział w rozumieniu języka. Osoba najpierw tworzy symulację percepcyjną określonej sytuacji, sięgając do jej modelowej reprezentacji, a następnie sięga do reprezentacji lingwistycznej, poszukując odpowiednich zasobów wyrażenia tego, co chce. Istnieje pewnego rodzaju spójność pomiędzy tymi reprezentacjami. Oznacza to,

iz poznanie reprezentacji lingwistycznej, na przykład poprzez narrację, może dostarczyć istotnych informacji na temat reprezentacji sytuacji, emocji i uczuć przeżywanych przez osobę (Gawda 2010: 254).

Bazując na omówionych założeniach teorii narracji, koncentrujemy się na dwu podstawowych właściwościach. Z jednej strony, iz narracja jest formą konstruowania i zapisu indywidualnych doświadczeń i znaczeń człowieka, z drugiej zaś, iz narracja umożliwia poznanie tych doświadczeń i znaczeń w procesie analizy osobistych historii. W takim kontekście analizie zostanie poddana narracja Kay Redfield Jamison cierpiącej na zaburzenia afektywne. Jamison jest psychologiem, terapeutą i naukowcem. Pracuje jako profesor psychiatrii i prowadzi badania w zakresie chorób afektywnych (związanych głównie z zaburzeniami nastroju). Jest autorką znaczących prac w tym obszarze, takich jak *Manic-Depressive Illness* (we współautorstwie z Frederickiem Goodwinem) czy *Touched with Fire*, w której przedstawiła wpływ choroby afektywnej na funkcjonowanie wybitnych twórców. Jednocześnie Jamison sama od młodości cierpi na dwubiegunowe zaburzenie afektywne. W stanie bardzo nasilonej depresji usiłowała popełnić samobójstwo. Swoje doświadczenia wieloletnich zmagania z chorobą opisała na kartach książki *Niespokojny umysł. Pamiętnik nastrojów i szaleństwa* (2000).

### Zaburzenia nastroju (afektywne)

Opowieść Jamison w książce *Niespokojny umysł* to autonarracja o życiu pełnym emocji skrajnych i nieprzewidywalnych. To historia cierpienia i prób podnoszenia się z bólu. To obraz niezwykle bogaty, przenikliwy, pozwalający zrozumieć, czym jest doświadczanie zaburzenia określanego w psychopatologii mianem zaburzenie afektywne dwubiegunowe.

Według psychiatrów zaburzenia afektywne nie są homogeniczną grupą zaburzeń (Carson, Butcher i Mineka 2003: 320–323; Cierpiałkowska 2007: 240). Choć określenie *zaburzenia nastroju (afektywne)* wskazuje, iz dotyczą głównie sfery emocjonalno-motywacyjnej człowieka, to jednak ich przejawy obecne są także w innych sferach, na przykład w sferze poznawczej. Ze względu na to, iz zaburzenia afektywne charakteryzują się dużym stopniem zróżnicowania oraz różnym stopniem nasilenia, dzielone są na grupy: dwubiegunowe i jednobiegunowe (zaburzenia depresyjne), zaburzenia afektywne dwubiegunowe typu I i typu II (uwzględnia się epizod łagodny, umiarkowany, ciężki; ICD-10 1996; Butcher, Hooley i Mineka 2017: 274). Nie ma też zgody pomiędzy badaczami co do ich postaci i objawów psychopatologicznych. Stąd odmienności w tym zakresie pomiędzy międzynarodową klasyfikacją ICD-10 a amerykańską klasyfikacją DSM-IV (1994), DSM-IV-TR (2000) czy DSM-V (2013). Ogólnie przyjmuje się, że zaburzenia afektywne pojawiają się najczęściej pomiędzy piętnastym a trzydziestym rokiem życia, choć mogą występować w każdej fazie cyklu życia. Według Międzynarodowej Klasyfikacji ICD-10 (1996) występują w takich postaciach jak epizod maniakalny, zaburzenia afektywne dwubiegunowe, epizod depresyjny, uporczywe zaburzenia nastroju, inne zaburzenia nastroju, zaburzenia nastroju nieokreślone. Najbardziej rozpowszechnione typy zaburzeń nastroju to depresje, czyli epizody depresyjne, a także epizody maniakalne i dwubiegunowe zaburzenie afektywne (ICD-10 1996). W najnowszej klasyfikacji zaburzeń DSM-V (2013) ujmowane są one odrębnie jako zaburzenia depresyjne i zaburzenia afektywne dwubiegunowe. W zakresie dwubiegunowych zaburzeń wyodrębnia się zaburzenia dwubiegunowe typu I i typu II, zaburzenia cyklotymiczne oraz wiele innych (DSM-V 2013). Istotne jest, iz dla wszystkich

tych zaburzeń charakterystyczne są zmiany w zakresie doświadczanych emocji. Zmiany te mają charakter poważnych i długotrwałych, co w efekcie prowadzi do różnorodnych problemów zawodowych, interpersonalnych czy społecznych. Ma to kluczowy wpływ na jakość życia osób na nie cierpiących.

### **Depresja i narracja w depresji Jamison**

Istotą epizodu depresyjnego zgodnie z opisami psychopatologów jest to, iż charakteryzuje się on obniżeniem nastroju, utratą zainteresowań i zdolności do czerpania przyjemności i radości z życia (tzw. anhedonia), zmniejszoną energią, co przejawia się w męczliwości i obniżonej aktywności (Carson, Butcher i Mineka 2003: 327–329; Hammen 2004). W narracji Jamison taki stan emocjonalny pojawia się bardzo często, towarzyszy jej codziennie w czasie doświadczania depresji, od najwcześniejszych godzin porannych do zmierzchu dnia, czyniąc jej życie pozbawionym szczęścia, zadowolenia, radości. Jamison podkreśla, iż odczucia negatywne charakteryzują się w takim stanie psychicznym niezwykle intensywnością, co prowadzi do charakterystycznego postrzegania siebie i otoczenia. Stała się dla siebie kimś „niezdolnym do odrobiny radości”, kimś, kto utracił coś wartościowego, kimś „nudnym, męczącym (...) pozbawionym życia i bezbarwnym”:

Od momentu wstania z łóżka do czasu położenia się spać byłam nieznośnie nieszczęśliwa, niezdolna do odrobiny radości czy entuzjazmu. Wszystko — każda myśl, słowo, ruch — było wysiłkiem. Wszystko, co niegdyś błyszczało, teraz wyblakło. Wydawałam się sobie nudna, męcząca, niedostosowana, spowolniona, tępa, nie reagująca, zimna, pozbawiona życia i bezbarwna. (Jamison 2000: 99)

Wśród przeżyć emocjonalnych, jakich doświadcza, emocji i uczuć dominują smutek, przygnębienie, odrętwienie, cierpienie, niepokój i lęk. Takie stany Jamison oddziałują na jej sferę motywacyjną. Zaburzenie motywacji przyjmuje zgodnie z danymi z literatury przedmiotu postać od bierności do wycofania się z pełnionych dotychczas ról (Carson, Butcher i Mineka 2003: 327–329). Dochodzi do obniżenia zainteresowania różnymi sferami życia, a nawet do braku zainteresowania zaspokajaniem podstawowych potrzeb biologicznych, jak głód, pragnienie (Czabala 2000: 593). Taki stan wycofania i izolacji od innych, poczucia beznadziejności coraz bardziej, jak relacjonuje w autonarracji, ogarnia Jamison. Jej relacje z innymi stają coraz bardziej ograniczone. Bliscy i przyjaciele przestają być ważni dla niej. Przyznaje, iż „unikala przyjaciół”, „rozmawiała bardzo niewiele”, „czuła się całkowicie samotna”. Pomimo iż celem jej działań i dążeń były próby „uniknięcia smutku i pustki”, to silne negatywne emocje i bardzo obniżony poziom motywacji znacząco jej to utrudniały. Kluczową rolę utrudniającą odgrywały tutaj nie tylko ogromny smutek, poczucie rozpacz i przygnębienia, które odczuwa Jamison, ale też niezwykle nasilony lęk przed innymi ludźmi i wszelkimi przejawami społecznego funkcjonowania. Intensywne odczucia lękowe wpływały blokująco na jej aktywność i relacje interpersonalne:

Byłam przerażona, gdy musiałam z kimś rozmawiać, unikałam przyjaciół, gdy tylko było to możliwe, i przesiadywałam w szkolnej bibliotece wcześniej rano i późno po południu, całkowicie bierna, z martwym sercem i mózgiem chłodnym jak kawałek lodu. (Jamison 2000: 37–38)

Rozumiałam bardzo niewiele z tego, co działo się dookoła, i czułam się tak, jakby tylko śmierć mogła wybawić mnie od wszechogarniającego poczucia nieadekwatności i rozpacz, które mnie dotykało. Czułam się całkowicie samotna (...). Przestałam odbierać telefony i korzystałam z długich gorących kąpiel, mając próżną nadzieję, że w jakiś sposób uda mi się uniknąć smutku i pustki. (Jamison 2000: 42–43)

Jamison doświadcza przeróżnych form i niuansów depresji, które ukazują w swojej opowieści. Epizod depresyjny może przyjmować postać łagodną bez objawów somatycznych bądź z takimi objawami, umiarkowaną bądź ciężką. W przypadku ciężkiego epizodu depresyjnego mogą pojawić się objawy psychotyczne w postaci halucynacji czy urojeń. Epizod depresyjny może przyjmować także postać zaburzeń depresyjnych nawracających, w którym oprócz wspomnianych zaburzeń nastroju mogą, ale nie muszą pojawić się objawy somatyczne (ICD-10 1996; Czabała 2000: 593). Oprócz wymienionych objawów epizodu depresyjnego charakterystyczne jest obniżenie napędu psychomotorycznego, co odzwierciedla się w spowolnionym tempie wykonywania czynności, reakcji na bodźce, mówieniu (Cierpiałkowska i Sęk 2008: 561). Jamison ujawnia w autonarracji, iż doświadcza trudności w zakresie koncentracji na całej gamie spraw, poczynając od codziennych czynności do aktywności bardziej złożonych, zawodowych. Nie jest w stanie „wstać z łóżka”, zmienić ubrania, czytać, spacerować itd.:

Byłam całkowicie wyczerpana i z trudem mogłam rankiem wstać z łóżka. Dwa razy więcej czasu niż zwykle zajmowało mi dotarcie wszędzie tam, gdzie zwykle chodziłam. Nosilałam cały czas te same rzeczy, ponieważ decyzja o tym, co na siebie włożyć, kosztowała mnie zbyt wiele wysiłku. (Jamison 2000: 37)

(...) tak jak noc nieuchronnie przychodzi po dniu, mój nastrój załamywał się, a umysł gwałtownie się zatrzymywał. Traciłam zainteresowanie nauką, przyjaciółmi, czytaniem, wędrowaniem i marzeniami. (Jamison 2000: 42)

Permanentne odczuwanie zmęczenia odzwierciedla się nie tylko w obniżeniu aktywności codziennej, ale też w stosunku do siebie samej. Zaczyna postrzegać siebie jako osobę „nieciekawą”, szarą, ale też obcą i pozbawioną chęci do życia: „Każdego dnia budziłam się bardzo zmęczona, a uczucie to było tak obce mojemu prawdziwemu ja, jak bycie znudzoną lub obojętną na bieg życia” (Jamison 2000: 38). Odczucie wyczerpania, przeżywanie smutku i rozpacz, osłabienie motywacji, unikanie kontaktów, wycofanie się z aktywności społecznej współwystępują z zaburzeniami funkcjonowania poznawczego w postaci spowolnienia toku myślenia, osłabienia zdolności zapamiętywania i osłabienia koncentracji uwagi (Czabała 2000: 593; Cierpiałkowska 2007: 246). W efekcie nie jest możliwa jakakolwiek aktywność poznawcza, jak wskazuje Jamison. Jej „umysł pogrążył ją”, „wielokrotnie czyta to samo zdanie”, „nie pamięta nic z tego, co przeczytała”. To, co czyta, jest „niezrozumiałe”, aż wreszcie prowadzi to do poczucia, „iż nic nie ma sensu”:

Później moje życie i umysł pogrążyły się całkowicie. Czytałam wielokrotnie to samo zdanie, tylko po to, by uświadomić sobie, że nie pamiętam nic z tego, co przeczytałam. Z każdą książką lub wierszem, po który sięgałam, działo się to samo. Były niezrozumiałe. Nic nie miało sensu. (Jamison 2000: 37)

(...) mój umysł zwrócił się przeciwko mnie: kpił z mojego nieuzasadnionego entuzjazmu; śmiał się ze wszystkich nierozsądnych planów; nie znajdował wokół nic interesującego, zabawnego ani warte zastanowienia. Był niezdolny do skoncentrowania myśli (...). (Jamison 2000: 37)

Funkcjonowanie umysłu w stanie ciężkiej depresji może ponadto być, jak już wspomniano, zaburzone poprzez objawy psychotyczne. Epizod depresyjny z objawami psychotycznymi charakteryzuje się utratą kontaktu z rzeczywistością w efekcie urojeń (np. urojeń grzeszności) oraz zaburzoną percepcją rzeczywistości w postaci halucynacji (Cierpiałkowska 2007: 246; Butcher, Hooley i Mineka 2017: 283). Jamison doświadcza takich stanów, przeżywa halucynacje, dostrzega przedmioty, zjawiska, które obiektywnie nie istnieją, widzi postaci, które towarzyszą jej, będąc jedynie wytworami zaburzonego umysłu. Jej percepcja rzeczywistości traci znamiona normy. Wytwory zaburzonego umysłu są obecne w jej doświadczeniu:

Powoli ciemność zaczynała wkraczać do mojego umysłu (...). Pewnego wieczoru stałam pośrodku pokoju i patrzyłam na krwawoczerwony zachód słońca rozpościerający się nad horyzontem Pacyfiku. Nagle doznałam dziwnego poczucia światła z tyłu moich oczu i niemal natychmiast ujrzałam ogromną, czarną wirówkę w mojej głowie. Spozrzałam wysoką postać w czarnej todze sięgającej do podłogi, która zbliżyła się do wirówki z probówką wielkości wazonu, pełną krwi. (Jamison 2000: 72–73)

Znawcy problematyki podkreślają, iż osoba cierpiąca na depresję może doświadczać zaburzeń rytmu biologicznego w postaci zaburzeń snu czy cyklu miesięcznego, a także licznych objawów somatycznych, jak bóle różnych części ciała, zaburzenia żołądkowo-jelitowe czy suchość błon śluzowych jamy ustnej (Carson, Butcher i Mineka 2003: 329). W tak ekstremalnym stanie pojawiają się także myśli i fantazje samobójcze (Gawda 2000: 141; 2003: 76). Jamison doświadcza zarówno cierpienia fizycznego, jak i psychicznego — ma poczucie nicadekwatności i bezsensowności swojego istnienia. Ma świadomość, iż jej stan psychofizyczny jest źródłem kłopotów, trudności, to poczucie nasila się aż do stadium, w którym formuluje kluczowe egzystencjalne pytania. Zadaje sobie pytanie o sens jej życia. Ma poczucie, iż jest kompletnie bezużyteczna, „nie może niczego przeżywać”, „nie może myśleć” ani też „troszczyć się o innych”. Poziom cierpienia jest tak ogromny, iż ma poczucie, że „dłużej nie może go tolerować”. Co więcej, jest też przekonana o tym, że „jest bezbarwna i męcząca”. Stanowi zatem dla innych obciążenie. To wtórnie jeszcze bardziej nasila poczucie bezsensowności jej życia:

„Jaki sens ma takie życie?” — zadawałam sobie pytanie (...) Wielokrotnie powtarzałam sobie: jeśli nie mogę nic przeżywać, jeśli nie mogę się ruszać, jeśli nie mogę myśleć i nie mogę troszczyć się o innych, jaki sens ma moje życie? (Jamison 2000: 99)

Nie mogłam dłużej tolerować cierpienia, nie mogłam znieść całkowicie bezbarwnej i męczącej osoby, którą się stałam, i czułam, że nie potrafię dłużej odpowiadać za kłopoty sprawiane rodzinie i przyjaciółom. (Jamison 2000: 103)

Depresja Jamison obfitująca w emocjonalne doświadczenie rozpacz, przygnębienia, poczucie bezradności i bezsilności, a także poczucie stagnacji umysłowej, w sposób naturalny prowadzą do koncentracji na śmierci samobójczej jako jedynej drodze do rozwiązania swoich problemów:

Przewrotny komunikat, który wydawał mój umysł, sprawiał, że myślałam: (...) zabiję się, gdyż jest to jedyna rozsądna rzecz, jaką mogę zrobić dla osób, o które się troszczę; było to również jedyne sensowne rozwiązanie dla mnie. (Jamison 2000: 103)

Zainteresowanie mojego umysłu umieraniem było zdumiewające: śmierć i tematy z nią związane stale mi towarzyszyły. Widziałam śmierć wszędzie, w mojej wyobraźni powstawały obrazy prześcieradeł pokrywających zwłoki, karteczek identyfikujących zmarłych i foliowych toreb na ciała. Każda rzecz przypominała o tym, że wszystko kończy się w kostnicy. (Jamison 2000: 100)

Śmierć jest pewnego rodzaju wybawieniem od obecnego stanu rzeczy, wybawieniem, które może pozwolić zakończyć cierpienie. Nawiązując do ujmowania narracji jako wyrazu osobistego systemu znaczeń (np. Bruner 1991), można wskazać na podstawowe elementy, które ujawnia w swojej autonarracji Jamison w postaci emocji, uczuć, postrzegania świata i siebie. Pragnie śmierci, ponieważ świat, w którym żyje, jest odległy i niedostępny, niepojęty, pełen cierpienia i udręki. Nie wierzy w siebie, w swoje możliwości, jej samoocena jest bardzo niska. Nie może w takiej sytuacji stanowić równouprawnionego uczestnika ludzkiej społeczności. Sposób postrzegania rzeczywistości jest zdeformowany, zdegradowane są uczucia, myślenie. Świat psychiczny obraca się jak błędne koło wśród pustki, beznadziejności i głębokiej samotności. W takiej sytuacji przyjmuje jeden możliwy swój punkt widzenia o rozwiązaniu i zakończeniu swojego istnienia. Z kolei nawiązując do modelu kontekstu według koncepcji van Dijka (1997) ujawnianego w narracji, można podkreślić, iż autonarracja Jamison wskazuje na szereg ważnych elementów. W stanie depresji relacje narratora z innymi są bardzo ograniczone, jest jedynym uczestnikiem sytuacji, który nie ma siły ani potrzeby kontaktować się z innymi. Jest najczęściej skupiony na swoim cierpieniu, do tego stopnia, iż okoliczności postrzega w sposób bardzo specyficzny, tzn. nadaje im znamiona negatywne. Ponadsytuacyjne relacje pomiędzy uczestnikami scen są również oznakowane negatywnie, to znaczy postrzega siebie jako „bezużyteczną” istotę, stanowiącą „ciężar dla innych”. Czas jest postrzegany „jakby zatrzymał się”, jakby „stał w miejscu”. Cele i role uczestników sceny mają bardzo ograniczoną postać. Główną ich cechą jest ograniczenie aktywności we wszelkich formach i koncentracja na dominującym, niezwykle silnym negatywnym nastroju. Narracja w depresji Jamison oddaje klimat emocjonalny charakterystyczny dla poczucia cierpienia, przygnębienia i beznadziejności.

### **Odmienność obrazu manii w narracji**

Według psychologów klinicznych epizod maniackalny może przyjmować postać od hipomanii (czyli łagodnej formy) do ciężkiej współwystępującej z objawami psychotycznymi, na przykład w formie urojeń wielkościowych (Cierpiałkowska 2007: 242; Cierpiałkowska i Sęk 2008: 561). Dla epizodu maniackalnego charakterystyczny jest podwyższony nastrój w postaci pobudzenia, podekscytowania, zadowolenia, dobroduszości, aż do rozdrażnienia, niepokoju i lęku. Znaczący tej problematyki podkreślają, iż ze zmianami nastroju współwystępują zmiany w obszarze motywacyjnym — osoba jest dynamiczna, podejmuje różne aktywności pozbawione zahamowań i kontroli (Czabala 2000: 592; DSM-V 2013). Zachowanie i postępowanie osoby w takim stanie jest chaotyczne, niestabilne, mało konsekwentne (Carson, Butcher i Mineka 2003: 335). Osoba nie ma kontroli nad swoimi działaniami, decyzjami, skraca dystans w relacjach z innymi bądź staje się napastliwa i agresywna. Na odmienność doznań w stanie manii w stosunku do tych, które towarzyszyły depresji,



wskazuje narracja Jamison: „Świat pelen był przyjemności i obietnic; czułam się świetnie. Nie zwyczajnie świetnie, czułam się naprawdę doskonale” (Jamison 2000: 36). Wydaje się, że zakończyło się „pogrążanie w najczarniejszych zakamarkach umysłu” (Jamison 2000: 61). Stan obfituje w nadaktywność, poszukiwanie wrażeń, podejmowanie licznych inicjatyw, Jamison staje się bardzo towarzyska, ekspansywna, dynamiczna i pełna pomysłów:

Kiedy zaczął się atak, dość szybko straciłam głowę. Początkowo wszystko wydawało mi się bardzo łatwe. Rzucalam się jak zwariowana lasica, kipiąc od planów i entuzjazmu, uczestnicząc w zajęciach sportowych, nie śpiąc całe noce, wychodząc każdego kolejnego wieczoru z przyjaciółmi, czytając o wszystkim, co nie było do końca wyjaśnione, zapełniając zeszyty wierszami i fragmentami sztuk oraz czyniąc ekspansywne i całkowicie nierealistyczne plany dotyczące przyszłości. (Jamison 2000: 36)

Aktywność i działalność Jamison w takim stanie zaczynają zataczać coraz szersze kręgi, obejmują coraz więcej obszarów, niekiedy zupełnie niepowiązanych ze sobą, a nawet wykluczających się:

Zaangażowałam się również w działalność polityczną i społeczną, która obejmowała niemal wszystkie dziedziny, od studenckich ruchów antywojennych do fanatycznych organizacji walczących z firmami kosmetycznymi, które zabijały żółwie, aby produkować i sprzedawać środki upiększające. (Jamison 2000: 42)

Pojawiła się potrzeba nawiązywania kontaktów interpersonalnych, które stają się coraz bardziej zaawansowane, a towarzyszy im pełne przekonanie o niebanalności własnej aktywności i własnej osoby. U Jamison wzrasta poczucie własnej wartości aż do ekstremalnych granic:

Pamiętam, że byłam prawdopodobnie w nieco podwyższonym nastroju, a przede wszystkim to, że rozmawiałam z mnóstwem osób, wydając się sobie niesłuchanie czarująca (...). Rozmawiałam przez dłuższy czas z rektorem (...), byłam pewna, że odbiera mnie jako niezwykle urzekającą osobę (...). Moje wspomnienia z garden party mówią mi, że bawiłam się cudownie, byłam ujmująca i pewna siebie i miałam szampański nastrój. Jednak mój psychiatra, (...) wspominał to wszystko całkowicie inaczej. Stwierdził, że byłam ubrana w sposób prowokujący (...), miałam znacznie jaskrawszy makijaż niż zwykle i wydawałam się zbyt pobudzona i gadatliwa (...). W przeciwieństwie do niego ja uważałam, że jestem wspaniała. (Jamison 2000: 64–65)

Potrzeba kontaktu z innymi nie ogranicza się tylko do rozmowy, nasilają się także potrzeby stymulacji, doznań, w tym seksualnych, a to za sprawą, z jednej strony, wzrostu pozytywnych emocji u Jamison, a drugiej zaś, wzrostu poczucia własnej wartości:

Nieśmiałość znika, nagle pojawiają się odpowiednie słowa i gesty i jesteś pewna, że potrafisz przekonywać ludzi o słuszności swoich poglądów. Znajdujesz interesujące cechy w pozornie nieciekawych ludziach. Namiętność erotyczna jest wszechogarniająca i czujesz niepohamowaną potrzebę bycia uwodzoną i uwodzenia. (Jamison 2000: 61)

W stanie hipomaniakalnym funkcjonowanie poznawcze wydaje się optymalne. Jamison ma poczucie, że jest zdolna do wytrwałej pracy intelektualnej, że jest owocna i twórcza. Ma przekonanie, iż aktywność ta jest sensowna i celowa:

Mój umysł był jasny, cudownie skupiony i zdolny do przeprowadzania intuicyjnych matematycznych obliczeń, które osiągały zadziwiającą mnie doskonałość (...) w tym czasie wszystko nie tylko miało sens — zaczęło się nawet układać w cudowne kosmiczne związki. (Jamison 2000: 36)

Jednocześnie w tym stanie pojawia się bardzo pozytywne postrzeżenie siebie, swoich możliwości, przekonanie o swoim ogromnym potencjale i dużej wydajności zawodowej:

Gdy jesteś na szczycie, czujesz się cudownie. Idee i wrażenia przebiegają szybko i często jak wybuchające gwiazdy, podążasz za nimi aż do czasu, gdy znajdziesz coś lepszego i mądrzejszego. (Jamison 2000: 61)

Jednak nasilający się stan maniackalny nieuchronnie prowadzi do zaburzeń poznawczych w postaci przyspieszenia toku myślenia, gonitwy myśli, powierzchowności bądź wielopłaszczyznowości, a także wielomówności i słowotoku (Cierpiałkowska 2007: 244; Cierpiałkowska i Sęk 2008: 561). Co więcej, pojawiają się bardzo poważne zaburzenia koncentracji uwagi, w czego efekcie wypowiedzi osoby cierpiącej na stan maniackalny są chaotyczne, niespójne, pozbawione konkretnego kierunku i logiki. Zgodnie z literaturą przedmiotu dla epizodu maniackalnego charakterystyczne są także dodatkowe zaburzenia snu i łaknienia, obniżona wrażliwość na ból i dolegliwości somatyczne (ICD-10 1996). Narracja Jamison ukazuje, jak zmieniają się jej zainteresowania warunkowane zaburzeniami koncentracji uwagi, wahaniami uwagi i przyspieszeniem tempa procesów psychicznych:

Gwałtownie zmieniłam zainteresowania na muzykę rockową, wydobyłam moje płyty Rolling Stonesów i odtwarzałam je tak głośno, jak tylko było to możliwe. Przerzucałam się z utworu na utwór, z albumu na album (...), nie mogłam dłużej przyswajać słyszanych melodii: byłam zagubiona, przerażona i zdezorientowana. Nie mogłam słuchać jakiegokolwiek utworu dłużej niż kilka minut; moje zachowanie, a jeszcze bardziej moje myśli, stały się całkowicie szalone. (Jamison 2000: 72)

W konsekwencji przyspieszenie tempa myślenia, mówienia i w ogóle funkcjonowania poznawczego Jamison owocuje chaosem psychicznym, jednak osoba cierpiąca w stanie epizodu maniackalnego nie jest w stanie tego kontrolować:

Mój umysł zaczynał odczuwać konieczność znacznego wysiłku, by nadążyć za myślami, które pojawiały się tak szybko, że przecinały się pod każdym z możliwych kątów. Powstał ogromny karambol na autostradach mojego mózgu, a im bardziej próbowałam zwolnić bieg myśli, tym mocniej uświadamiałam sobie, że jest to niemożliwe. (Jamison 2000: 65–66)

Ogromne tempo psychiczne uniemożliwia adekwatne reagowanie i funkcjonowanie w świecie, w rzeczywistości społecznej, zawodowej, a to prowadzi do licznych problemów, także interpersonalnych: „»Mówisz zbyt szybko, Kay. Zwolnij, Kay«, powtarzali. Ale nawet gdy tego nie mówili, nadal mogłam wyczytać w ich oczach: »Na miłość boską, Kay, zwolnij tempo«» (Jamison 2000: 36). W końcu to wszystko prowadzi do wyczerpania psychicznego i fizycznego: „Nadal prowadziłam życie w szalonym tempie. Pracowałam całymi godzinami i niemal nie spałam. Gdy wracałam wieczorami do domu, stawał się on miejscem narastającego chaosu (...)» (Jamison 2000: 71).

Narracja Jamison w manii jest nasycona pozytywnymi emocjami, potrzebami społecznymi, poznawczymi i chęcią aktywności. Narracja ta obrazuje, jak bardzo zmienia się poczucie własnej wartości, stosunek do ludzi i świata w porównaniu z tym, który obecny był w depresji. Autonarracja Jamison w manii obejmuje szeroki zakres kontekstu, używając terminologii van Dijka (1997: 189–226), występuje w niej różnorodność i wielość miejsc, okoliczności, celów, warunków, osób oraz relacji pomiędzy tymi osobami, a także perspektyw czasowych. W narracji pojawia się wiele osób, jak koledzy, przyjaciele. Aktywność jest zróżnicowana i wielokierunkowa, osoba stawia sobie wiele celów, formułuje wiele dążeń. Jednak charakterystyczne jest, iż aktywność ta nie prowadzi do realizacji celów, nie jest zatem konsekwentna. Narracja Jamison w depresji odnosi się najczęściej do zawężonej liczby miejsc, okoliczności; uczestnikiem scen jest najczęściej tylko autor narracji, jego cele i plany są ograniczone, zaś relacje z innymi ludźmi zredukowane do minimum. Perspektywa czasowa narracji w depresji jest najczęściej bardzo wąska i polega na odczuwaniu czasu jako błędnego koła (Gawda 2000: 140–142). Perspektywa czasowa w manii jest bardzo szeroka, czas jest postrzegany jako „bardzo szybko biegnący” i „zmienny”. To wynika z dużej intensywności odczuwanych pozytywnych emocji przez Jamison. Jednak pomimo tego, iż emocje mają charakter pozytywny, a perspektywa czasowa i interpersonalna są szerokie, to stan manii oznacza chaos psychiczny i afektywny, w skutek czego osoba nie jest zdolna do właściwego (adekwatnego do wymogów sytuacyjnych) funkcjonowania.

### **Naprziemność stanów w dwubiegunowym zaburzeniu afektywnym**

Według psychopatologów zjawiska omówione powyżej mogą pojawiać się w życiu ludzi bądź osobno, bądź też cyklicznie. Dla zaburzenia afektywnego dwubiegunowego (ICD-10 1996) charakterystyczne jest to, iż stany depresyjne i maniakalne występują naprzemiennie (przynajmniej dwa). Najczęściej objawy epizodu manii pojawiają się nagle i trwają krócej niż epizody depresji. Co więcej, w przypadku występowania zaburzeń nastroju i objawów psychotycznych rozpoznaje się zaburzenia afektywne dwubiegunowe z objawami psychotycznymi (F31.5 wg ICD-10 1996). Wcześniej omówione symptomy epizodów manii i depresji mogą w różnym stopniu i w różnych konfiguracjach występować w dwubiegunowym zaburzeniu afektywnym (Carson, Butcher i Mineka 2003: 336; Cierpiałkowska i Sęk 2008: 561–562).

W autonarracji Jamison w pełni ukazana jest ta zmienność. Z jednej strony naprzemienność stanów depresji i manii postrzegana jest przez Jamison jako coś interesującego, dodającego siły i mocy, z drugiej zaś, pozostawiającego poczucie ulotności i nierealności, poczucie, że to wszystko nie dzieje się naprawdę:

„Ten wzorzec zmieniających się nastrojów i poziomów energii był jednak z pewnego względu bardzo pociągający, w dużej mierze z powodu okazjonalnych napływów oszalamiającego nastroju (...). Te chwile były całkowicie niezwykle, przepelniały mój mózg lawiną idei i wystarczającą ilością energii, by dawać mi złudzenie możliwości realizacji tych planów. (Jamison 2000: 40–41)

Oprócz wnikliwej relacji z procesem odczuwania i funkcjonowania w obu stanach Jamison wskazuje na doświadczenia radzenia sobie z owymi stanami. Podkreśla, iż odmienności wprowadziły do jej życia nowe kompetencje, to znaczy umiejętności czerpania wiedzy ze skrajnych emocjonalnie doświadczeń:

Przebyte liczne stany hipomanii i manii wprowadziły do mojego życia odmienny poziom uczucia, przeżywania i myślenia. Nawet wtedy, gdy znajdowałam się całkowicie w stanie psychozy — miałam urojenia, omamy i pogrążałam się w szaleństwo — byłam świadoma, że odkrywam nowe zakątki mojego umysłu i mojej duszy (...). (Jamison 2000: 188)

Zwiększona samoświadomość w efekcie analizy skrajnych emocjonalnie doświadczeń oraz zwiększony wgląd we własną chorobę dzięki autorefleksji spowodowały wzrost umiejętności radzenia sobie z zaburzeniem. Pierwotnie trudno było jej zaakceptować chorobę, jak pisze: „(...) nigdy nie wydawało mi się, że jestem chora; mój mózg po prostu nie przyjmował tego do wiadomości” (Jamison 2000: 43).

Przez dłuższy okres trwania swojej choroby Jamison nie dostrzegała jej objawów we własnym funkcjonowaniu. Miało to ogromny wpływ na odraczenie decyzji o podjęciu leczenia. Po latach przyznała, że dwubiegunowa choroba afektywna przynosi choremu szereg korzyści. Stany podwyższonego nastroju i wysokiego poziomu energii umożliwiają osobie funkcjonowanie powyżej przeciętnych możliwości, co sprawia ogromną przyjemność i wydaje się niezwykle atrakcyjne. To właśnie paradoksalnie powoduje, iż niezwykle trudno jest skłonić osobę chorą do leczenia. Jamison ujawnia w autonarracji oprócz objawów i przeżyć, także swój stosunek do choroby. Jest to wskazanie na osobiste znaczenie choroby w jej życiu. Przyznała, iż pomimo zajmowania się zawodowo oraz naukowo tematyką zaburzeń afektywnych dwubiegunowych, bardzo trudno jej było dostrzec chorobę u siebie. Podkreśla, jak wiele czasu zajęło jej wypracowanie umiejętności wglądu w chorobę i w jej przebieg. Narracja Jamison to nie tylko obraz zmienności stanów emocjonalnych i psychicznych, cierpienia i upadku, ale też ukazanie możliwości i siły człowieka w radzeniu sobie z zaburzeniem psychicznym.

### **Podsumowanie**

Obraz świata i obraz siebie wylaniający się z historii Jamison są ściśle powiązane z zaburzeniami emocjonalnymi, których doświadczą. Jej opowieść, jej historia to podróż poprzez meandry skrajności emocjonalnych. To ekspresywna relacja opisująca dokładnie wszystkie objawy pojawiających się naprzemiennie epizodów depresyjnych oraz maniakalnych. W okresach, kiedy „ciemność zaczynała wkraczać do jej umysłu”, Jamison przeżywa szereg negatywnych emocji, takich jak lęk, smutek, przygnębienie czy poczucie beznadziejności. W opowieści należącej do depresji podróż przebiega poprzez „najczarniejsze zakamarki jej umysłu”, w których myśli biegają w sposób spowolniony, wszystko staje się bezsensowne, wyobcowane, powiązane z poczuciem nieadekwatności, włącznie z obsesyjnie dręczącymi ją myślami samobójczymi. Kiedy zaś „świat staje się pełen przyjemności”, życie Jamison nabiera odmiennych barw. W podróży w tym stanie prowadzi czytelnika poprzez niezwykle pozytywne emocje, podekscytowanie, potrzebę niezwyklej aktywności oraz poczucie ponadprzeciętnych zdolności poznawczych. Te objawy przybierają na sile aż do stanu, gdy stają się nieprzyjemne. Towarzyszy im gonitwa myśli, ogromne trudności z koncentracją uwagi, poczucie wszechogarniającego chaosu. Podróż wielokrotnie zmienia swój kierunek, „ciemność” przeplata się z „jasnością umysłu”, smutek z radością, pobudzenie z odrętwieniem, zmiany zachodzą coraz szybciej, aż do efektu nakładania się, poczucia chaosu, wyczerpania fizycznego i psychicznego. W podróż wpisane jest cierpienie przyjmujące różne postaci, ale każda z nich uwikłana jest w poczucie braku możliwości uwolnienia się

od tego bagażu doświadczeń, a także jednocześnie próby obronnego „nieprzyjmowania do wiadomości”, iż jest się chorym. Opowieść Jamison jest nieocenionym zapisem sposobu przeżywania zaburzenia, postrzegania siebie oraz świata w stanie chorobowym. Jej narracja to źródło niezwykle cennych informacji na temat funkcjonowania osoby cierpiącej na dwubiegunowe zaburzenie afektywne. Pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy choroby oraz odczucia osoby chorej. Nie jest to jednak narracja spontaniczna, taka, jaką tworzy pacjent będący przeciętną osobą cierpiącą na zaburzenia emocjonalne. Narracja Jamison, oprócz osobistych, zindywidualizowanych wypowiedzi i sformułowań, jest pełna fachowej terminologii, języka naznaczonego erudycją. Jest to zrozumiale ze względu na profesję Jamison. Jednak pomimo tego, iż sposób formułowania wypowiedzi, poziom spontaniczności, ich leksykalne czy syntaktyczne aspekty odbiegają wyraźnie od przeciętnej, narracja Jamison pozwala na wniknięcie w świat jej osobistych znaczeń.

---

## Bibliografia

- Bruner Jerome (1991), *The Narrative Construction of Reality*, „Critical Inquiry”, no 18.
- Butcher James, Hooley Jill, Mineka Susan (2017), *Psychologia zaburzeń DSM-V*, GWP, Sopot.
- Carson Robert, Butcher James, Mineka Susan (2003), *Psychologia zaburzeń*, GWP, Gdańsk.
- Cierpialkowska Lidia (2007), *Psychopatologia*, Scholar, Warszawa.
- Cierpialkowska Lidia, Sęk Helena (2008), *Psychopatologia* [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. J. Strelau, D. Doliński, GWP, Gdańsk.
- Czabala Jan Czesław (2000), *Podstawowe zaburzenia psychiczne* [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 3, red. J. Strelau, GWP, Gdańsk.
- Dijk Teun A. van (1997), *Cognitive Context Models and Discourse* [w:] *Language Structure, Discourse and the Access to Consciousness*, red. M. Stamenow, Benjamins, Amsterdam.
- DSM-IV-TR (2000), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, APA, Washington.
- DSM-IV (1994), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, APA, Washington.
- DSM-V (2013), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental disorders — 5<sup>th</sup> edition*, APA, Washington DC.
- Gawda Barbara (2000), *Samobójstwo a transgresje temporalne* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii IV*, red. J. Kolbuszewski, WTN, Wrocław.
- (2003), *Samobójstwo jako efekt braku akceptacji* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii VII*, red. J. Kolbuszewski, WTN, Wrocław.
- (2007a), *Narracje o miłości osób z antyspołeczną osobowością* [w:] *Bliżej emocji*, red. A. Błachnio, A. Gózik, Wydawnictwo KUL, Lublin.

- 
- (2007b), *Ekspresja pojęć afektywnych w narracjach osób z osobowością antyspołeczną*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- (2010), *Negacje w narracjach o miłości osób antyspołecznych* [w:] *Psychologia wobec małych i wielkich narracji*, red. M. Straś-Romanowska, B. Bartosz, M. Żurko, Eneteia, Warszawa.
- Hammen Constance (2004), *Depresja*, GWP, Gdańsk.
- ICD-10 (1996), *Międzynarodowa Statystyczna Klasyfikacja Chorób i Problemów Zdrowotnych*, Vesalius, Kraków.
- Jamison Key Redfield (2000), *Niespokojny umysł. Pamiętnik nastrojów i szaleństwa*, Zysk i s-ka, Poznań.
- Kaup Barbara (2001), *Negation and its impact on the accessibility of the text information*, „Memory & Cognition”, nr 29.
- Kurcz Ida (1987), *Język a reprezentacja świata w umyśle*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Narracja jako sposób rozumienia świata* (2002), red. J. Trzebiński, GWP, Gdańsk.
- Ricoeur Paul (1989), *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa.
- Rosner Katarzyna (2003), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Stemplewska-Żakowicz Katarzyna (2002), *Koncepcje narracyjnej tożsamości, Od historii życia do dialogowego „ja”* [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, GWP, Gdańsk.
- Straś-Romanowska Maria, Bartosz Bogna, Żurko Magdalena (2010a), *Badania narracyjne w psychologii*, Eneteia, Warszawa.
- (2010b), *Psychologia małych i wielkich narracji*, Eneteia, Warszawa.
- Trzebiński Jerzy (2002), *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości* [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, GWP, Gdańsk.
-



**ALEKSANDRA MOCHOCKA**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy\*

## **Transmediation of Spatial Characteristics — Mervyn Peake’s Gormenghast Series and Philip Cooke’s *Gormenghast: A Board Game set in the World of Mervyn Peake***

### Abstract

The text discusses notable spatial characteristics of the storyworld created in Mervyn Peake’s Gormenghast literary series and relates them to the mechanics used in a paratextual board game designed by Philip Cooke. Spatiality is crucial in Peake’s series, thus allowing for a specific relationship between literary pre-text and the board game as a medium that allows participation. The text thus tries to answer the questions how the Gormenghast storyworld utilises spatial categories, how the spatiality of the novels represents certain “transfictional affinity” with board games, and how the board game utilises game mechanics to convey the affect and pathos of the pre-text.



\* Instytut Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej  
Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
ul. Curie Skłodowskiej 56/371, 85-088 Bydgoszcz  
e-mail: [aleksandra.mochocka@gmail.com](mailto:aleksandra.mochocka@gmail.com)

The following considerations concern spatially determined characteristics of the story-world constructed in Mervyn Peake's Gormenghast series and their transmediation into a board game, and constitute a part of my research on the narrative affordances of board games and the design strategies employed in the creation of the so-called *paratextual board games*. The term denotes the category of games that (usually) belong to a certain media franchise but "exist in a more complex relationship with their corresponding text than other ancillary products do — they are both part of and apart from the main text" (Booth 2015: n.p.). A game of this kind would utilise game mechanics to facilitate gameplay that results in meaningful play when supported with the proper interpretative baggage (Salen and Zimmerman 2004: 34), allowing for an experience similar to the one felt while approaching the other constituents of the transmedia system. On the other hand, the game should be playable for those who have had no previous contact with the aforementioned system.

The following analysis relates to Booth's observation that in the case of such board games the process of transmediation consists not only in the transmission of plot-related aspects of narrative, but first and foremost the inclusion of affect and pathos, which can be manifested, in turn, by what Booth specifies as spatial and temporal understanding (Booth 2015: n.p.). As a medium, board games are first and foremost games, that is interactive systems allowing for meaningful play via player agency and system feedback: in other words, the players make informed choices that influence the state of the system (Salen and Zimmerman 2004: 34–36). Game mechanics is a salient feature of board games, as players have to engage directly in the application of the constitutional rules (Salen and Zimmerman 2004: 130) by performing all the required calculations, checking them against the operational rules (Salen and Zimmerman 2004: 130), etc., effectively acting as a human computing machine; following Lev Manovich, Booth observes that analogue as they are, board games represent modularity, which is a feature of new (digital) media (Booth 2015: n.p.).

As to questions of "playability" versus "narrativity" of games, nowadays the consensus is that both can be found in games, albeit not necessarily equally in all games (Jenkins 2004: 119), and definitely not at the same time (Ryan 2001: 199). Board games appear to be decisively more "game-like" and less "story-like" than, for example, cRPG video games or larps, but than again particular sub-genres as well as specific cases should be

considered. Just as other game genres, board games enable the narrative processes through evocative spaces, and rely on enacted and embedded narratives to communicate narrative information (Jenkins 2004). Another crucial aspect to be taken into account here is the ludonarrative coherence, which is the opposite of the ludonarrative dissonance as defined by Hocking (Hocking 2009: 240). If there is a narrative present, game mechanics should be structured in such a way so as to support the overlaying narrative aspect of the game rather than contradict or undermine it. Board games are, by definition, spatial, and numerous board game mechanics are related to movement, area development and control, and other spatially motivated actions. In the light of this, a literary text that has got a strong focus on spatiality seems to possess specific “transfictional affinity” with board games. The following text discusses how *Gormenghast: A Board Game Set in the World of Mervyn Peake* (2013) uses game mechanics, such as Hand Management, Pick-up and Deliver, and Tile Placement<sup>1</sup>, to recreate the affect and pathos characterising Peake’s texts.

The observations pertaining to Peake’s series are partially based on my unpublished Master’s thesis *Inside the Walls. Space inside Gormenghast Castle in Mervyn Peake’s The Gormenghast Trilogy*, written under the supervision of Prof. David Malcolm at the University of Gdańsk in 1999, and contain revised and significantly expanded fragments of the same. The following section discusses the aforementioned features of Peake’s Gormenghast series (specifically *Titus Groan* and *Gormenghast*). Questions how this spatiality represents certain “transfictional affinity” with board games, thus enabling the transmediation from a literary pre-text, are going to be discussed in the second section, along with specific strategies used in Philip Cooke’s *Gormenghast: A Board Game Set in the World of Mervyn Peake*.

### Space in Peake’s Gormenghast series

In the Gormenghast series<sup>2</sup> “it’s the place rather than the plot that remains in the mind” (Winnington 2006: 5); what is more, “Peake does not organise his narrative chronologically or by following one particular character, but as a dramatised 3rd-person telling of the life of the Castle, in a voice which might almost be that of the stones themselves” (Sussner et al. 2006: 242). The space presented is limited to a fragment of fantastic reality, “the penultimate example of overpowering setting” (Shlobin and Shlobin 2000: 157), constituting the world of a self-sufficient closed structure text. The spatial model utilised here is taken from the Gothic tradition, to be transformed into an autonomous, “anomalous” (Winnington 2006: 2) work.

Spatial organisation may dominate over the other elements of a literary text, becoming the focus of interest (Głowiński, Okopień-Sławińska and Sławiński 1991: 241), and serving as a genre marker. Thus, the decaying castle is an important feature of the Gothic novel, representing “the attractions of tyrannous strength and melancholy” (Tompkins 1990: 87). The castle allows to introduce the subject of imprisonment, functioning as “a limited fragment of being, (...) where consciousness is forced back on itself” (Tompkins 1990: 88).

<sup>1</sup> The terms denoting various game mechanics that appear in this text have long been used by various board game designers and players, and can be found, for example, on The Board Game Geek site: <https://boardgamegeek.com/browse/boardgamemechanic>

<sup>2</sup> The series comprises of three novels, *Titus Groan*, *Gormenghast*, and *Titus Alone*, published originally in 1946, 1950, and 1956, respectively. A novella, *Boy in Darkness* (1956) and a posthumously published novel, *Titus Anakes* (2009), not to be discussed here, are sometimes included in the series as well.

Space in the Gormenghast novels is often “loosely called Gothic”, yet at the same time it is “only tenuously deriving from the traditional Gothic novel” (Binns 1979: 21). One has to remember that “the American edition of *Titus Groan* was subtitled *A Gothic Novel, against the wishes of the author*” (Morgan 1960: 79; emphasis mine). On the other hand, it would be difficult to justify the rejection of any links between the Gothic tradition and the Gormenghast texts, specifically when it comes to the presentation of space. As Gomel has it,

In the Gothic, space is not Newtonian: it is twisted into claustrophobic mazes, inescapable dungeons, and haunted castles where the past collides with the present. The brooding landscapes of the Gothic express the fears, foreboding, and insights that have no voice in realism. And the Gothic is not alone; later in the nineteenth century it is joined by other nonrealistic genres, such as fantasy, SF, the ghost story, the lost world novel, and others. All of them utilize impossible narrative topologies. (Gomel 2014: 11)

If not directly situated into the ranks of Gothic fiction, or amongst the texts that follow it openly, the Gormenghast novels belong to “literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss” (Jackson 1981: 2–3).

The Gothic novel tradition is one of the sources of the category termed a “closed structure” novel, relying on “the very high intensity of focus” (Spencer 1971: 27). Generally speaking, delimitation of space creates the isolation of the world from empirical reality and enhances tension between its elements (Zgorzelski 1975: 12–13). The autonomy of the limited space allows for the lack of verisimilitude; what is presented in the closed structure text is:

a world in itself: a self-enclosed, private, very intense, and often extremely haunting world in which the accustomed types of literary characters and the usual relationships in time and space are inappropriate. The closed structure depends for its enclosure upon the restriction of the perspective to one exclusively maintained emotional and intellectual attitude toward the subject. (Spencer 1971: 2–3)

The closed structure novel is distinguished by “the subordination of character to a total vision spatially conceived” (Spencer 1971: 30). It relies on the reduction of characters to the functions they possess in the narrative, and the mutability of their identities (Spencer 1971: 32). The subjection of characters to the spatial vision has a cinematic effect: characters are “entirely overshadowed by the physical presence of their surroundings” (Raban 1968: 113), “minutely attuned to one another” (Raban 1968: 119).

Spots of indeterminacy exist in every text (Ingarden 1988: 282), yet while it is natural for the space presented in literary texts to possess spots which need concretisation, the predominance of the indeterminate space is characteristic of fantasy in particular. “The topography, themes and myths of the fantastic all work together to suggest this movement towards a realm of non-signification, towards a zero point of non-meaning” (Jackson 1981: 42). This kind of writing “is preoccupied with limits, with limiting categories, and with their projected dissolution” (Jackson 1981: 47, 48). As follows, a crucial feature of the fantastic is the tendency to non-designation:

(...) the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable. (Jackson 1981: 45)

Fantastic landscapes are “relatively bleak, empty, indeterminate (...), less definable as places than as spaces, as white, grey, or shady blanknesses” (Jackson 1981: 42); what is presented is “the hollow world, one which is surrounded by the real and the tangible, but which is itself empty, mere absence” (Jackson 1981: 42). Problems of vision are “one of the central thematic concerns of the fantastic” (Jackson 1981: 45). “In a culture which equates the ‘real’ with the ‘visible’ and gives the eye dominance over other sensitive organs,” says Jackson, “the un-real is that which is in-visible” (Jackson 1981: 45).

Space in the Gormenghast castle is highly problematic: on the one hand it is constructed in accordance with fundamental principles of human cognition, thus fitting in with “the notion of prototypical human experientiality” (Fludernik in Gomel, 2014: 4), yet on the other hand it carries some characteristics of an unnatural narrative that “can radically deconstruct our real-world notions of time and space” (Alber et al. 2010: 116). The universality of spatial concepts can be ascribed to the fact that the basics of physical environment and human physiology are invariable, regardless of the cultural context; arbitrary as they are, orientational metaphors can be explained in terms of human experience, both physical and cultural (Lakoff and Johnson 1980: 14). As follows, if a text utilises basic orientational metaphors (such as the IN-OUT image schema), it appeals to “the most pervasive features of our bodily experience” (Johnson 1987: 21) and familiarises the storyworld. In Peake’s Gormenghast series there is the merger of such familiarising presentation of space as approachable and understandable (and thus, possibly meaningful) with defamiliarising creation of unnatural, and therefore uncanny, non-signifying space. The power of Peake’s work originates from the tension between the two contradictory elements, “the blending of the familiar and the strange often purely through the effects of conjunction” (Gardiner-Scott 1988: 15–16).

“Most discussions of spatial practices” are grounded in the Newtonian notions of timespace applied to the classic theories of experientiality, such as Lakoff and Johnson’s theory of cognitive metaphors (Gomel 2014: 4). However, there are also “textual topologies that defy the Newtonian-Euclidean paradigm of homogenous, uniform, three-dimensional spatiality” (Gomel 2014: 3), and “*that representation of impossible spaces is an integral part of the narrative poetics of modernity and postmodernity*” (Gomel 2014: 6, original emphasis). Peak grounds his depictions in the cognitive metaphors and at the same time achieves the non-Newtonian, non-Euclidean effects, establishing an unnatural storyworld that “contains physical or logical impossibilities that concern the represented world’s (...) spatial organization” (Alber et al. 2010: 116).

As it is going to be illustrated with selected examples below, in the discussed novels “there is remarkably little to instruct the eye. Despite the unfamiliarity of the setting, the text does not specify if the Tower of Flints is round or square, or whether the arches of Gormenghast are roman or gothic” (Winnington 2006: 25). Although Peak is usually recognised as “an artist, with a strongly developed visual imagination” (Morgan 1960: 74), in his texts “the visual references are comparatively weak and vague” compared to references to other senses, such as hearing or touch (Winnington 2006: 26), evoking “sensory

memories” (Sanders 2001: 460). “Whenever Peake writes of visual perception, he underlines its selectiveness: what we see depends not upon the optical qualities of the eye but on the heart and mind behind it” (Winnington 2006: 192). The readers who recreate the spatial vision “have unconsciously performed Peake’s ‘vast alchemy’ and transmuted their impressions from one perceptual mode to another” (Winnington 2006: 26).

The castle is depicted as possessing enormous dimension: “Distance was everywhere — the sense of far-away — of detachment. What might have been touched with an outstretched arm was equally removed, withdrawn in the grey-blue polliniferous body of this air” (Peake 1992: 300). This introduces the distorted perspective: “Nothing is quite what it seems, depending on the angle of mind or eye, and the element of surprise is always a possibility, even if it is predominantly mediated through the often obvious third-person narrator” (Gardiner-Scott 1988: 17). The interest seems to be in the problem how vision, being a means of perception, is distorted by the distance at which things are seen, as in the following example: “The Hall of Spiders yawned and shrank, the threads deceiving the eye, the distances, shifting, surging forward or crumbling away, to the illusory reflectings [sic] of the moon” (Peake 1992: 312). The idea of perspective, the “central theme — one crucial to [Peake] as artist and writer” (Gardiner-Scott 1988: 13), is brought up throughout the text, apparent in the numerous fragments when the characters look outside their windows, as the size of the castle makes everything diminished and shrunk: “Between high bastions might be seen, hundreds of feet beneath, a portion of quadrangle wherein, were a figure to move across, he would appear no taller than a thimble” (Peake 1992: 54).

The opposition “open-closed” is one of the two most frequent spatial notions which organise texts (Lotman 1984: 310–311), and “our encounter with containment and bound- edness is one of the most pervasive features of our bodily experience” (Johnson 1987: 21). The IN-OUT orientation entails protection from or resistance to external forces; limitation, and restriction of the forces within the container; relative fixity of location; and limitation of the view of the object (Johnson 1987: 22). The symbolic meaning of the barrier, reflected in language (e.g. “wall of prejudice”), and present in literary heritage (e.g. Edward Bond’s *Lear* or Jean Paul Sartre’s *Le Mur*) and popular culture (e.g. the cult album by Pink Floyd) is linked to the primary function of such constructions: to protect by separation from dangers. Safety and comfort are gained at the expense of communication with the outer world. “The fear of solitude (...) is the price of freedom” (Fiedler 1990: 134).

In Peake’s texts, the castle is surrounded by the high Outer Wall; there are also enclosures inside the castle, for example Irma’s garden, not to mention innumerable walls of corridors and rooms. The motif is utilised, for example, when the Poet erects a makeshift barrier that could separate him from a stranger (Peake 1992: 100). The isolation of the castle is directly linked with its self-sufficiency. The exchange of basic goods between the castle and the Mud Dwellers is reduced to a minimum; communication is non-existent (Peake 1992: 8). There are some disjointed remarks, however, that suggest something to the contrary: “Though represented as a separate world, feudal and pre-industrial, twentieth-century phrases and concepts appear discreetly in the text: Peake talks of sociologists, Steerpikie decides that Barquentine is ‘to be liquidated’ — an expression new to George Orwell as late as 1938” (Binns 1979: 27).

Gormenghast castle has its own kitchens, schools, and small manufactures. The ultimate example of such fortress-like self-sufficiency is Rottcodd, whose “meals came up in a miniature lift through darkness from the servants’ quarters many floors below and he slept in the ante-room at night and consequently he was completely cut off from the world and all its happenings” (Peake 1992: 12). The characters want to be “in their own realms again” (Peake 1992: 461), as Fuchsia does: “Looking down from her little window upon the roofs of the castle and its adjacent buildings she tastes the pleasure of her isolation” (56). The presentation of separate spaces inhabited by solitary dwellers adds to the effect that “Peake focuses on the individual, often solitary by choice, and offers only fragmentary glimpses of society, with little sense of social cohesion” (Winnington 2006: 36).

Specific fragments of space and their inhabitants constitute inseparable pairs, as it is the case with Rottcodd and the Hall of Bright Carvings, Fuchsia and the Attic, Swelter and the Great Kitchen, or Countess and her bedroom, to name only a few; nearly all characters are firmly set in a carefully fitted space — they never move beyond its limits. The private spaces and the characters are interconnected. In some cases it can be explained by the characters’ influence on their environment. For example, the teachers are in charge of arranging their personal spaces: Fluke’s space is a shambles while Perch-Prism’s is sterilely clean. On the other hand, the submissive servants called Grey Scrubbers literally merge with their environment: “Through daily proximity to the grey slabs of stone, the faces of the Grey Scrubbers had become like slabs themselves” (Peake 1992: 16).

The spots of indeterminacy prevail over the space which is depicted; at the same time, diminutive fragments of the world are described in detail. Peake plays with “with a judicious mixture of the piling on visual images, details and scale” (Gardiner-Scott 1988: 17). The most distinctive techniques applied here can be divided into five main categories, namely: the one used for *dimension, details, volume, light, and colour*.

The castle is gigantic, yet the dimension of its buildings is often given in exact numbers. For example, the shelf in the wall is two hundred to three hundred feet long (Peake 1992: 7). There are numerous instances of correct calculations on the part of the narrator and the characters<sup>3</sup>, and the interest in precise numerical dimension merges with the second category, that is the presentation of seemingly redundant details. An example would be Steerpike’s room:

In the centre of the room was a simple stone table. Upon it, and grouped roughly at its centre, were a whorl-necked decanter of wine, a few sheafs of paper, a pen, a few books, a moth pinned to a cork, and half an apple. (Peake 1992: 379)

The “spotlight technique” tends to be combined with the use of numerals, again: the appearance of details often functions as less important than their exact number.

The passages and corridors of the castle are invariably narrow. This results in “a restricted view” (Peake 1992: 55), and problems with entering and leaving closed spaces. There is no grand gate to the castle. Passing through entrances requires crawling or at

<sup>3</sup> The technique is visible in the fragment describing Steerpike’s climbing on the roofs:

This time, leaning precariously out over the sill and with his face to the sky, he scrutinized the rough stones of the wall above the lintel and noticed that after twenty feet they ended at a sloping roof of slates. (...) The twenty feet above him, almost seeming at first to be unscalable, were, he noticed, precarious only for the first twelve feet where only an occasional jutting of irregular stone offered busy purchase. (Peake 1992: 89)

least lowering the body, as when Fuchsia “ducking her head crept through the narrow opening and found herself at the lowermost steps of the flight that led upwards in dark spirals” (54).

When it comes to light, “the slow drama of Gormenghast continued among shadows” (Peake 1992: 242). There are numerous repetitions of words such as “darkness” or “night”. Natural light penetrates the castle through cracks in the walls and smeared window panels: “Above the stone flight the sloping roof was in so advanced a state of disintegration that a great deal of light found its way through the holes in the roof, to lie in golden pools all over the great flight of stairs (...)” (Peake 1992: 460). Then again, artificial light predominates inside the walls. For example, there is only one window in the Hall of Bright Carvings, hidden behind shutters: “Even on a hot, stifling, unhealthy afternoon such as this, the blinds were down and the candlelight filled the room with an incongruous radiance” (Peake 1992: 9–10). When a downpour deprives the castle of the remnants of light, artificial illumination is used, too (Peake 1992: 566).

The most frequently used colour terms used in the descriptions of the castle are, as follows: white, black, red, yellow, blue, green, brown, purple, and grey. Their derivatives (for example, pink, coral, or indigo) or shades (such as lemon yellow or deep green) are present, but not as recurrent epithets. The dominant colour note belongs to red. Such a colour scheme is suggestive of the eleven basic colour categories as distinguished in relationship to human perception (Berlin and Kay 1991: 2). The primeval distinction is the presence and absence of light; a universal rule is that “if a language contains three terms, then it contains a term for red” (Berlin and Kay 1991: 2). Appealing to basic cognitive schemes, colour coding in Peake’s texts also adds to the universality of the Gormenghast series.

The castle is governed by its entropic drive, “inhabited by two classes, an aristocracy and their faithful servants, all arrested in their development, fixated on empty and absurd rituals” (Binns 1079: 26). Everything is dilapidated, crumbling into pieces. Degeneration concerns objects of everyday use:

Fuchsia (...) sat down in front of a mirror that had smallpox so badly at its centre that in order to see herself properly she was forced to peer into a comparatively unblemished corner. Her comb, with a number of its teeth missing (...). (Peake 1992: 385)

The same applies to long forgotten mechanisms (Peake 1992: 54) and the lighting equipment (Peake 1992: 35). Apart from the over-cleaned quarters of Irma Prunesquallor and Steerpike, every other room is in a state of chaos, the Countess’s bedroom as the best example: “The room was untidy to the extent of being a shambles. Everything had the appearance of being put aside for the moment” (Peake 1992: 35). The family’s Attic is presented as a repository of all things broken and worn out (Peake 1992: 46, 54). Even Irma’s place is not as orderly as it seems:

What she lacked was the power to combine and make a harmony out of the various parts that, though exquisite in themselves, bore no relationship either in style, period, grain, colour or fabric to one another. (Peake 1992: 520)

The family’s activity is directed in the wrong way: instead of cleaning/ordering their environment, they clutter/disintegrate it, and the entropy increases.



Most rooms look as if they were forgotten. Those neglected places are visited only in transition, which happens rarely and with selected characters only. However, there are also rooms prepared to be used even though no one is ever visiting them, such as, for example, the Christening Room, decorated with flowers by Pentecost (Peake 1992: 68). Pentecost's activity, though seemingly productive, serves nothing, as no one can admire the floral compositions. Another example would be the Room of Roots. The Twins have devoted three years of arduous work to paint it, as they wanted the place to be colourful in order to attract birds, but the birds would not go there (Peake 1992: 181).

Gormenghast is illogical and incomprehensible, even for the characters that occupy it. Perhaps it had some meaning, but it has been forgotten. Its purpose remains in the past. The castle is full of places that cannot be explained in terms of purpose or functionality. No reasons behind their existence is ever given. The fantastic sense of absence and loss comes into being here, often combined with admiration and delight, as in the following fragment:

He had seen a tower with a stone hollow in its summit. This shallow basin sloped down from the copperstones that surrounded the tower and was filled with rainwater. In this circle of water whose glittering had caught his eye, for him it appeared the size of a coin, he could see something white was swimming. As far as he could guess it was a horse. As he watched he noticed that there was something swimming by its side, something smaller, which must have been the foal, white like its parent. (Peake 1992: 97)

This specific fragment is often commented on, with Morgan observing that “these horses are not like Chekhov's gun; they don't have to be there. But it is such details — details here of a world within a world — that make the fantasy leap into verisimilitude” (Morgan 1960: 79). However, detailed depiction of the world notwithstanding, “the castle is space without significance” (Shlobin and Shlobin 2000: 157). The space in the castle is seemingly comprehensible, but it is only an illusion built upon universal ordering principles and orientational metaphors. The space lacks meaning, which brings forth Alber's idea that “arguably, the logically impossible is even stranger and more disconcerting than the physically impossible, and we have to engage in even more extensive cognitive processing to make sense of it” (Alber 2009: 80).

In the light of the aforementioned remarks, it could be said that spatiality is essential in the Gormenghast storyworld. While the delimitation of space is executed here in a way suggestive of the Gothic tradition, Peake was successful in creating autonomous closed structure novels belonging to the fantasy tradition by the merit of their preoccupation with indeterminacy, isolation (lack of connection with the outer world), and limits (distance and barriers). While the texts utilise fundamental orientational metaphors related to human bodily experience, they use them to achieve defamiliarising effects.

### **Gormenghast spatiality transmediated**

As it has been discussed in the previous section, there are two dominant features of Gormenghast literary storyworld: a strong focus on spatiality and, at the same time, the prevalence of the spots of indeterminacy over the designated space. Gormenghast spatiality has been utilised in the EU Framework 6 IST Integrated Research Project “NM2: New Media for the New Millennium” to create “a 3D digital environment (...) developed as interactive interface between the interactor and the mixed media authoring tools”

(Sussner et al. 2006: 243). The project used the BBC television series *Gormenghast* (2000) as the immediate source material. Winnington observes that “no visual representation of [Peake’s] world, such as a television adaptation, can please everyone” because the pre-text representation is, in fact, undetermined (Winnington 2006: 25). Still, the spectatorial reception of Peake’s literary work was meant to be changed into participatory, active authoring practices (Sussner et al. 2006: 243). This project was heavily dependant on environmental storytelling, subjugating narrative to navigation in space. Yet another project that utilises Gormenghast spatiality is Philip Cooke’s *Gormenghast: A Board Game Set in the World of Mervyn Peake*, published in 2013 by Sophisticated Games Ltd. and The Overlook Press. The focus in this discussion is going to be on the game mechanics, and the resulting enacted and emergent narratives, rather than the outer dimension of the game, that is the shape, size, texture, and weight of the components, and the iconography and typography featured on the components<sup>4</sup>.

Transmediating literary texts, board games utilise various strategies to find the balance between referentiality and playability. The basic choice in adapting from a medium that tells (literature) to a medium that enables interaction (a game) (Hutcheon 2006: 12–13) is either to try and recreate a specific narrative, or to abandon such an attempt at all. But declining to render a story in a paratextual board game does not solve all the problems. The components of a storyworld, such as existents, setting, physical laws, social rules and values, events and mental events (Ryan 2014: 34–37), all have to submit to the “playability” of the game; needless to say, all of them have to be transferable to the medium affordances of a board game.

The game has been published as a cardboard box containing movable elements (tiles, cards, Book of Ritual booklet), a die, and the instructions book. The rule book features a quotation from *Titus Groan*, plus a very brief introduction to Gormenghast, and a synopsis of *Titus Groan and Gormenghast*, followed by one paragraph of a commentary on Peake’s “further work” (Cooke 2013b: 2–3). There is also some information about Mervyn Peake and “Special Thanks” section, in which the Peake family, as well as G. Peter Winnington, and their collaboration with the designer is mentioned (Cooke 2013b: 7). All these fragments are extremely short and sketchy.

To play the game, one does not need to know the Gormenghast novels at all, but being acquainted with the literary texts helps the players to “create logically distinct, though imaginatively related, [storyworld] through modifications and transpositions that alter existing content” (Ryan 2014: 42). By design, *Gormenghast: A Board Game* is set in the world of the novels: “Welcome to Gormenghast, that massive and crumbling stone edifice which provides the backdrop to this game” (Cooke 2013b: 2). It uses a selection of characters taken directly from the pre-texts, and relates to their other components, such as social rules and values or events. The main difference is that

In this board game each player takes on the role of a “kitchen rat” *similar* to Steerpikie in the book. *Like* Steerpikie you have the same murderous desire for power. Your goal is to accumulate as much influence as you can (in the form of Victory Tokens), rise to the top and become Master of Ritual. (Cooke 2013b: 2, emphasis mine)

<sup>4</sup> The *outer dimension* is a term borrowed from Andrzej Drózdź (2009: 19–24), originally applied to codex books (see also Mochocka 2015: 40).

Playability requires that the players (2 to 4 people) participate in the game on equal grounds, hence the new, nameless, player characters, and no direct depiction of either Titus Groan, or Steerpike (the protagonist and the antagonist of the novels). The variability of the game — to be a game, a playable system has to provide a variable and quantifiable outcome (Juul 2003: n.p.) — means that each of these characters has got an equal chance to win the game, thus creating a different emergent narrative:

To acquire Victory Tokens players move characters around the board to complete various intrigues (detailed on Plot Cards). When a player completes a plot they gain Victory Tokens. The first player to acquire 9 (or more) Victory Tokens wins the game” (Cooke 2013b: 2).

The game recreates the pathos of the novels in that the players can compete with each other to bend characters such as Nanny Slagg or Lady Fuchsia to their will, make them move from one place to another and collect some items on the way. The thirty Plot Cards are written in the vein of Peake’s novels, and suggest narrative situations in which player characters are active agents, such as, for example, “*Lady Fuchsia’s* romantic nature is not easily exploited, but in the serene surroundings of the *North Cloister*, read her the more affectionate passages from one of the *Books of Martrovia Drama* to excite her passions” (the text on one of the Plot Cards, original emphasis). This is a Pick-up and Deliver mechanics — one has to pick up an item and gets rewarded for delivering it to a prescribed location.

Another application of game mechanics to transmediate the pathos is the use of Tile Placement (combined with Hand Management) to set up and expand the board. At the beginning of the game session, each player can add a tile (representing a fragment of the castle) to the tile depicting the Tower of Flints, placed at the middle of the table (Cooke 2013b: 4). At this stage, the exits depicted on the tiles have to match the entrances. During the play, however, if a character controlled by a player cannot move forward (“If you exit a Castle Tile through an exit which has no adjoining tile”), a new tile is drawn and added to the board (Cooke 2013b: 7). What is crucial, “unlike Set Up the only exit that needs to match is the one the character has just passed through” (Cooke 2013b: 7). Such an arrangement results in the creation of a chaotic, illogical, and incomprehensible space, very much akin to the one presented by Peake. What serves as the safeguard of replayability (from the player’s perspective it should be possible to play the game more than once, and each game session should be equally rewarding) is also very well attuned with the main characteristics of the pre-textual storyworld.

The close-knit relationship depicted by Peake between the characters and their spaces has been lost due to the replayability requirement. In the game, the characters cannot be ascribed to a specific space. The players (controlling the characters) need agency, so the characters have to be able to move across the board freely. The Artifact Tokens are distributed (heads down) over the board at random during the Set Up phase, the ones representing characters replaced later with Character Pieces (Cooke 2013b: 4). What is preserved, however, is the possible experience of the struggle against the incomprehensible space inside the castle, as the characters perform tasks specified on the Plot Cards. This is, of course, a possibility, opened by the structural characteristics of the game—as the case is with game systems in general, the actual realisation of gameplay and the following game experience depends on the choices, attitudes, and expectations of the specific player, and

could be much different. For example, players might engage in a purely gamist (that is, focused on strategic and tactical immersion) play, eschewing most narrative elements (it is a known fact that over time players tend to pay less and less attention to the flavours on the cards, for example).

The thirty-pages long Book of Ritual could be considered as either intradiegetic or extradiegetic element (Ryan 2014: 37), as it contains mechanical directions — e.g. “All players draw 1 Action Card” (Cooke 2013c: 17) — and at the same time existing as an artefact within the storyworld (Ryan 2014: 37). In the novel, the characters follow the absurd and oppressive ancient lore exemplified in the Book of Ritual. This social rules and values component of the storyworld has been transferred to the board game by means of Hand Management and Dice Rolling mechanics:

In the Action Deck there are 12 Ritual Cards, each with the ritual symbol on them. These cards cannot be discarded, and will slowly fill up your hand if not played. When a Ritual Card is played, roll the Ritual die and consult the Book of Ritual to find out which ritual is invoked and follow the instructions. (Cooke 2013b: 7)

Consulting the Book of Ritual is therefore inevitable, but can be tactically postponed. The ritual is chosen by chance (roll die) and may result in consequences both beneficial or detrimental to the strategy of the players. Often, the ritual concerns moving a character to a given space, e.g. “Move 1 *servant* character of your choice to *the Great Kitchen*. If this tile is not in play, find it in the castle tile deck and place it into play” (Cooke 2013c: 14, original emphasis). As the game is competitive, this allows the player who rolls the die to undermine the strategies of the other players, but some of the rituals entail consequences that concern everyone or everyone in a given situation, e.g. “All players discard 1 card (...)” (Cooke 2013c: 22) or “Remove *all* influence tokens from *all noble* characters” (Cooke 2013c: 24, original emphasis). In the Gormenghast series the rituals are spatially determined as well, but this time the game goes much further in stressing their illogical and repressive mechanisms.

### Final remarks

Any adaptation of a literary narrative to a board game must include two major operations:

1. Visualisation, i.e. transmediation of the narrative space from an imagined construct created by verbal descriptions (only sometimes accompanied by artwork) to a physical and visual space of the game board and other elements (cards, tokens) (Wolf 2012). The affordances of a board game include visual art, fragmentation of elements, their spatial arrangement (e.g. tokens and pawns on the board) and moveability, with some limited potential for verbal descriptions as well. In short: imagined space becomes physical space, the outer dimension of the board game;
2. Interactivation of narrative events (both world events and character actions) into a system of rules and available actions defined by game mechanics and game elements (Wolf 2012). Together, the collection of game elements (board, cards, tokens, dice, pawns, units which represent elements of the storyworld from the source texts) and game mechanics allow for meaningful actions that simulate the behaviours, processes, conflicts, and events from the source narrative.

In games with a strong element of role-playing and characterisation, the transmediation of characters could be analysed as the third major operation. In *Gormenghast* it does not seem necessary: here, the player characters are characterised only by their goals, actions, and tokens of influence (therefore included in interactivation). Characters represented as pawns are objects of little significance, transmediated in the processes of visualisation and interactivation as little more than “resources” constrained by the space of the board and moved around it by forces they cannot control (not unlike in the original narrative).

Philip Cooke’s design choices seem to support the ludonarrative coherence of the game, at the same time reflecting some of the spatial characteristics of the literary texts that it transmediates. The mechanics used match the themes introduced by Peake: chaos, indeterminacy, isolation, and enclosure, and the related reader’s experience. By using tiles and tokens representing the objects and people that can be found there, the spatial structure of the game emulates the space presented in the *Gormenghast*. The dynamics of the game is similar to the spatially conditioned narrative situation present in the novels.

---

## Bibliography

- Alber Jan (2009), *Impossible Storyworlds — and What to Do with Them*, “StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies”, Vol. 1.
- Alber Jan, Iversen Stefan, Skov Nielsen Henrik, Richardson Brian (2010), *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*, “Narrative”, Vol. 18.
- Binns Ronald (1979), *Situating Gormenghast*, “Critical Quarterly” 21.1.
- Berlin Brent, Key Paul (1991), *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- Booth Paul (2015), *Game Play: Paratextuality in Contemporary Board Games*, Bloomsbury Publishing, Kindle Edition.
- Cooke Philip (2013a), *Gormenghast: A Board Game set in the World of Mervyn Peake*, Sophisticated Games, Cambridge and The Overlook Press, New York.
- (2013b), *Rules* [in:] *Gormenghast: A Board Game set in the World of Mervyn Peake*, Sophisticated Games, Cambridge and The Overlook Press, New York.
- (2013c), *Book of Ritual* [in:] *Gormenghast: A Board Game set in the World of Mervyn Peake*, Sophisticated Games, Cambridge and The Overlook Press, New York.
- Drózdź Andrzej (2009), *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Biblioteka Analiz, Warszawa.
- Fiedler Leslie (1990), *The Substitution of Terror for Love* [in:] *The Gothic Novel: A Casebook*, ed. V. Sage, Macmillan, London.

- Gardiner-Scott Tanya (1988), *Mervyn Peake: The Relativity of Perception*, “Journal of the Fantastic in the Arts”, Vol. 1.
- Gomel Elena (2014), *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*, Routledge, New York–London.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz (1991), *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa.
- Hocking Clint (2009), *Ludonarrative dissonance in Bioshock: The problem of what the game is about* [in:] *Well Played 1.0*, ed. D. Davidson, ETC Press.
- Hutcheon Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York–London.
- Inagrden Roman (1988), *O dzieła literackim*, trans. M. Turowicz, PWN, Warszawa.
- Jackson Rosmery (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London–New York.
- Jenkins Henry (2004), *Game Design as Narrative Architecture* [in:] *First Person: New Media as Story, Performance, Game*, eds N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, MIT Press, Cambridge.
- Johnson Mark (1987), *The Body and the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago–London.
- Juul Jesper (2003), *The Game, the Player, the World: Looking for a Heart of Gameness* [in:] *Level Up: Digital Games Research Conference Proceedings*, eds M. Copier, J. Raessens, Utrecht University, Utrecht, <http://www.jesperjuul.net/text/gameplayerworld> [access: 15 February 2017].
- Lakoff George, Johnson Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago UP, Chicago.
- Lotman Jurij (1984), *Struktura tekstu artystycznego*, trans. A. Tanalska, PIW, Warszawa.
- Mochocka Aleksandra (2015), *Polskie gry planszowe oparte na utworach literackich — rekonesans*, “Biblioteka postscriptum polonistycznego”, nr 5.
- Morgan Edwin (1960), *The Walls of Gormenghast: An Introduction to the Novels of Mervyn Peake*, “Chicago Review”, Vol. 14. No. 3.
- Peake Mervyn (1992), *The Gormenghast Trilogy: Titus Groan, Gormenghast, Titus Alone*, Mandarin, London.
- Raban Johnatan (1968), *The Technique of Modern Fiction*, University of Notre Dame Press, London.
- Ryan Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins UP, Baltimore.
- (2014), *Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media — Conscious Narratology* [in:] *Storyworlds across Media. Toward a Media — Conscious Narratology*, eds M.-L. Ryan, J.N. Thon, University of Nebraska Press, Lincoln–London.
- Salen Katie, Zimmerman Eric (2004), *Rules of Play. Game Design Fundamentals*, MIT Press, Cambridge.
- Sanders Joe (2001), *Recognizing the Peake Achievement*, „Science Fiction Studies” Vol. 28. No. 3 (Nov.).
- Schlobin Roger C., Schlobin Roger E. (2000). “rituals’ footprints ankle-deep in stone”: *The Irrelevance of Setting in the Fantastic*, „Journal of the Fantastic in the Arts”, Vol. 11, No. 2 (42).
- Spencer Sharon (1971), *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, The Swallow Press Inc., Chicago.
- Sussner Julia, Lohse Ludvig, Thomas Maureen, Garcia Gustavo, Alonso Isabel, Munoz Alberto (2006), *3D Navigable Interface for Interactive Movie Gormenghast Explore* [in:] *Proceedings of the Second International Conference on Automated Production of Cross Media Content for Multi-Channel Distribution (AXMEDIS '06)*, IEEE Computer Society, Washington.

- Tompkins Joyce M.S. (1971), *The Gothic Romance [in:] The Gothic Novel: A Casebook*, ed. V. Sage, Macmillan, London.
- Winington G. Peter (2006), *The Voice of the Heart. The Working of Mervyn Peake's Imagination*, Liverpool UP, Liverpool.
- Wolf Mark (2012), *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, Routledge, New York–London, [https://books.google.pl/books?id=rc6HgH34s0wC&printsec=frontcover&dq=Wolf+Building&hl=pl&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=rc6HgH34s0wC&printsec=frontcover&dq=Wolf+Building&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [access: 15 February 2017]
- Zgorzelski Andrzej (1975), *Kracje świata sensów*, LTN, Lublin.
-

**ANNA SMYWIŃSKA-POHL**

Uniwersytet Jagielloński,  
Polska Akademia Umiejętności\*

**ANNA JARMUSZKIEWICZ**

Polska Akademia Umiejętności\*\*

## **Dzieła osierocone jako wyzwanie dla humanistyki**

Orphan Works as a Challenge for Humanities

### Abstract

The article presents the legal concept of orphan works in the context of the Polish Law on Copyright and its social and cultural impact on the effectiveness of scientific research, especially in the field of humanities. The purpose of introducing legislative solutions relating to orphan works is to save the cultural heritage from oblivion, and also to restore the continuity of scientific research. The article also raises the question of the contemporary idea of Open Access, which is considered as another plane for new humanities — as a place of common ground to exchange knowledge without barriers.



\* Polska Akademia Umiejętności w Krakowie  
Instytut Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
adres do korespondencji: ul. Librowszczyzna 7/8, 31-030 Kraków  
e-mail: ansmpo@gmail.com

\*\* Polska Akademia Umiejętności w Krakowie  
adres do korespondencji: ul. Bartycka 115/5, 00-716 Warszawa  
e-mail: jarmuszkiewicz.a@gmail.com

Artykuł został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki na podstawie umowy nr UMO-2014/13/N/HS2/02813.

Celem niniejszego artykułu jest próba określenia miejsca i znaczenia kategorii utworów osieroconych we współczesnej humanistyce. Problem utworów, których autor jest niemożliwy do odnalezienia, jego losy pozostają nieznane (np. data śmierci) bądź nie ma z nim kontaktu, co pozwoliłoby na np. ponowne upublicznienie dzieła, nie jest zagadnieniem z gruntu nowym. Zapewne pojawiło się ono wraz z ukonstytuowaniem się nowoczesnego myślenia o prawach autorskich (a więc już w wieku XIX). Jednak to, co uległo w ostatnich dekadach znaczącej zmianie, to fakt, że rozwinęła się refleksja nad utworami osieroconymi — nie tylko o charakterze prawnym, lecz także — co warto podkreślić — zaczęto zauważać zjawisko jako specyficzny wymiar społeczno-kulturowy współczesności.

Problemy badawcze, które chcemy rozwinąć w artykule, dotyczą określenia sposobów korzystania z utworów osieroconych oraz wykazania silnych i słabszych stron nowowprowadzonych regulacji prawnych w tym zakresie. Jednak w większym stopniu interesuje nas kwestia ciągłości nauki w świetle gromadzenia oraz dostępu do dorobku poprzedników. Z tego samego powodu zasadne wydaje się zestawienie problemu utworów osieroconych z koncepcją *open access* — zawarte w ostatniej części artykułu.

### **Problemy w ustalaniu stanu badań w różnych dziedzinach nauki**

Cycon w dialogu *O mównicy* pisze słynne słowa, że historia jest nauczycielką życia (Pajestka 1991: 191). Niestety, rzadko zdarza się, abyśmy mieli dostęp do przeszłych zdarzeń poprzez poznanie pełnej dokumentacji, a także — wielości narracji i perspektyw. Rzadziej jeszcze mamy świadomość tego, w jaki sposób historia jest budowana, z jak „niewielkich skrawków źródeł jest zszywana” i jaką rolę odgrywa polityka historyczna. Zajmując się historią, ale też i każdą inną dziedziną, w sposób naukowy, zobligowani jesteśmy do sprawdzenia, jaki jest stan badań w danym zakresie, jakie ustalenia poczynili nasi poprzednicy. Niekiedy stwierdzenie, w jakim momencie kreowana jest dana idea, staje się tak utrudnione, że nawet wręcz niemożliwe. Dzieje się tak z kilku względów: ogromnych nakładów pracy, aby określić pierwszego autora podejmującego dane zagadnienie, problemach w dostępie do źródeł lub po prostu ich zniszczeniu. Świadomość tych ograniczeń pozwala przyjmować szerszą perspektywę badawczą i przedstawiać mniej subiektywną wersję historii.

O ile w naukach ścisłych i przyrodniczych naukowcy zwykle odnoszą się do najnowszych wyników badań, nie sięgając do idei, ale je kontynuując, o tyle inaczej rzecz ma się w szeroko rozumianej humanistyce. W naukach ścisłych badania mają raczej charakter rozbudowujący daną dziedzinę, a w humanistyce — pogłębienia wiedzy w obrębie kwestii; badania mają charakter podstawowy, a te same procesy myślowe przeprowadza się wielokrotnie. Z tej też przyczyny w naukach humanistycznych badanie stanu wiedzy w danej dziedzinie winno być bardziej nasilone.

Niedostatek informacji sprawia, że nie tylko nie mamy pełnego obrazu badań, ale także umyka nam orientacja o sposobie powstawania nowych koncepcji czy nawet relacje migracji wiedzy między badaczami i badaczkami. Dobrą ilustracją mogą być tutaj przedwojenne i powojenne prace doktorskie oraz magisterskie z Wydziału Filozoficznego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pierwszą kobietą, która otrzymała dyplom doktorski w zakresie filozofii ścisłej, była Stefania Tatarówna<sup>1</sup>. W 1906 roku nadano jej stopień po napisaniu pracy *Król-duch Słowackiego a nadczłowiek Nietzschego*. Dysertacja ta została opracowana wkrótce po śmierci niemieckiego filozofa, jednak do tego czasu wiele prac na temat jego dorobku powstało na ziemiach polskich (co ciekawe, Nietzsche był przez przeważającą część badaczy traktowany wówczas jako literat a nie filozof). Doktorat Stefanii Tatarówny należy do niewielu spośród tych, które zachowały się w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (zob. Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego), ponadto został w całości opublikowany na łamach „Pamiętnika Literackiego” w 1906 roku (Tatarówna 1906a,b). Próżno jednak w tej pracy szukać bibliografii, dowiadujemy się z niej niemniej, że filozofka samodzielnie tłumaczyła Nietzschego. W tych latach powstało jednakże wiele tekstów na temat Nietzschego, np. opracowanie Zofii Daszyńskiej-Golińskiej<sup>2</sup> czy Maurycyego Straszewskiego<sup>3</sup>, recenzenta Stefanii, który w pracy o Nietzschem również pominął kwestię poprzednich badaczy<sup>4</sup>. Powoduje to, że z czasem podczas rozważań naukowych umykają refleksje poprzedników, które mogłyby znacząco wzbogacić kolejne prace. Wraz z niszczeniem nośników materialnych giną też pewne idee, co zubaża całą humanistykę.

Podobna sytuacja miała miejsce w odniesieniu do prac dotyczących Johna Sturta Milla. Niemal w tym samym czasie powstały doktoraty: Haliny Biegańskiej-Płodowskiej — *Zagadnienie przyczynowości u Milla* (1908), praca recenzowana<sup>5</sup> przez Stefana

<sup>1</sup> Stefania Tatarówna (1880–1942) — filozofka, nauczycielka, poetka, członkini Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie (od 1907), Związku Literatów Polskich, założycielka Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem, nauczycielka, poetka i pisarka. Opublikowała między innymi *Poezje Buddha* (1903), poemat *Za Słońce* (1908), *O miłości mistrza Twardowskiego historia smutna i inne nowele* (1926), *Porachunek z szatanem* (1928), *Przeciw losowi* (1930), *Moralne podstawy ideologii polskiej* (1937), *Legenda i prawda o matce* (1939).

<sup>2</sup> Zofia Daszyńska-Golińska (1866–1934) — filozofka, ekonomistka, feministka i polityczka, autorka *Szkiców metodologicznych i Polityki społecznej*. W 1896 wydała w Krakowie publikację *Nietzsche-Zaratrustra — studium literackie*.

<sup>3</sup> Maurycy Straszewski (1848–1921) — profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, promował filozofię otwartą na kwestie naukowe i przyrodnicze, założyciel Towarzystwa Filozoficznego w Krakowie.

<sup>4</sup> Odnoszę się tutaj do tekstu *Fryderyk Nietzsche i jego znaczenie w ruchu umysłowym współczesnym*, który ukazał się na łamach Przewodnika Naukowego i Literackiego (1906, r. 34, s. 614–629). W 2013 roku tekst ponownie ukazał się na łamach *Kronosu* (4/2013). Straszewski w swej pracy, tak jak Tatarówna, również nie podał żadnej bibliografii.

<sup>5</sup> Prace pisane były wówczas samodzielnie, bez oficjalnego promotora. Opiekunem naukowym był zwykle jeden z recenzentów, promotorem nazywano osobę, która wręczała dyplom podczas promocji doktorskiej.

Pawlickiego<sup>6</sup> i Maurycego Straszewskiego, oraz Ludwika Zengtellera — *Poglądy Johna Stuarta Milla na przyczynowość*. Po wojnie tą tematyką zajęły się między innymi Halina Poświatowska<sup>7</sup> oraz Janina Makota<sup>8</sup>. W wymienionych pracach brak widocznej łączności pokoleniowej i świadomości tego, że wcześniej prowadzono bardzo podobne badania. Być może było to spowodowane właśnie brakiem dostępu do tych tekstów, a także do ówczesnej kadry — z przedwojennych profesorów filozofii na UJ, po roku 1945, aktywny naukowo był właściwie tylko Władysław Heinrich<sup>9</sup>.

### Dzieła osierocone jako problem nie tylko prawnoautorski

Obecnie, poza wspomnianymi problemami — a więc brakiem informacji o prekursorach, a także kwestią zachowania źródeł, zwłaszcza w postaci rozpraw, istotna dla wykorzystania prac poprzedników jest ochrona praw twórców na gruncie prawa autorskiego. O ile współcześnie studenci piszący prace magisterskie podpisują deklaracje dotyczące zgody na dostęp do ich prac, o tyle wcześniej takie kwestie nie były uregulowane. Pojawia się więc pytanie, czy możemy domniemywać, iż autorzy prac nie mieliby nic przeciwko ich udostępnianiu. Niekiedy istnieje możliwość nawiązania kontaktu z twórcą i zapytania o zgodę, często jest to jednak niemożliwe, ponieważ nie ma informacji na temat jego losów, nie wiadomo też, czy żyje, gdzie przebywa itd. Tego typu sytuacje zdarzają się przede wszystkim w związku z pracami przedwojennymi, których autorami w dużej mierze były osoby pochodzenia żydowskiego. W okresie międzywojennym na Uniwersytecie Jagiellońskim na Wydziale Filozoficznym Żydzi stanowili ponad 45% ogółu studentów (Kulczykowski 2004: 76). Ogromna część z nich zginęła bądź zaginęła w czasie wojny i nie mamy w pełni legalnego dostępu do ich dziedzictwa. Takie utwory nazywają się „osieroconymi”.

Wedle różnych danych dzieła osierocone stanowią nawet 65% ogółu prac znajdujących się w bibliotekach i archiwach. Bez dostępu do nich znacząco ograniczamy rozwój nauki, jak i tracimy dziedzictwo kulturowe — nie tylko dlatego, że obecnie jest ono niedostępne, ale także dlatego, że źródła, a zwłaszcza papier, mają ograniczoną żywotność — z czasem niszczej, kruszą się i są bezpowrotnie tracone. Nie podejmując odpowiednich działań, wykluczamy na zawsze pewne dyskursy i narracje. Okres trwania praw autorskich był systematycznie przedłużany i obecnie wynosi siedemdziesiąt lat od śmierci twórcy lub ostatniego ze współtwórców. Tak długi czas trwania ochrony powoduje trudności

<sup>6</sup> Stefan Pawlicki (1839–1916), ksiądz, filozof i historyk filozofii, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1905–1906, prowadził wykłady na temat filozofii F. Nietzschego.

<sup>7</sup> Halina Poświatowska (1935–1967) — pisarka, poetka i filozofka. Promotorem jej pracy magisterskiej *Przyczynowości w Systemie Logiki Johna Stuarta Milla* był Roman Ingarden. Praca się zachowała, a jej fragmenty zostały opublikowane w *Filozofkach* na Uniwersytecie Jagiellońskim 1897–1967 pod red. E. Chudoby, A. Smywińskiej-Pohl (WUJ, Kraków 2016). Poświatowska była zatrudniona w Zakładzie Filozofii Przyrody UJ. Pracę doktorską *Etyczne zasady Martina Luthera Kinga w jego pismach i działalności antyrasistowskiej* przygotowywała pod opieką Marii Ossowskiej.

<sup>8</sup> Janina Makota (1921–2010) — filolożka angielska, filozofka i poetka. Jej praca magisterska na anglistyce była zatytułowana *An Aesthetic Investigation of William Blake's Poetry and Painting*. Pracę doktorską z filozofii poświęciła kwestiom estetycznym — *Klasyfikacja sztuk pięknych i wzajemne między nimi stosunki*, a jednym z jej recenzentów był Władysław Tatarkiewicz.

<sup>9</sup> Władysław Heinrich (1869–1957) — filozof i psycholog, założył pierwsze na ziemiach polskich laboratorium psychologii eksperymentalnej, które było bardzo nowoczesnie wyposażone, po wojnie sklonił się ku zagadnieniom pedagogicznym

w odnalezieniu spadkobierców i w rzeczywistości sprawia, że ochrona ta trwa dłużej (Szczepańska 2008).

Warto przypomnieć genezę powstania pojęcia utworów osieroconych na polskim gruncie prawnym. Jak podkreśla polski prawodawca w uzasadnieniu do tzw. dużej nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych:

(...) w zbiorach polskich instytucji kultury, także ze względu na burzliwe wydarzenia polskiej historii ostatnich kilkudziesięciu lat, znajduje się znaczna liczba dzieł osieroconych o różnym charakterze: literackich (książki, czasopisma), plastycznych (np. plakaty), fotograficznych (zdjęcia, pocztówki), muzycznych czy audiowizualnych. Tylko w zbiorach Biblioteki Narodowej<sup>10</sup> znajduje się ok. 300 tys. jednostek bibliotecznych, które są dziełami osieroconymi (dotyczy to np. znacznej części dorobku polskiej prasy podziemnej z czasu II wojny światowej oraz okresu PRL). W zbiorach Filmoteki Narodowej jest ok. 300 filmów będących dziełami osieroconymi o charakterze fabularnym, dokumentalnym czy krótkometrażowym (np. dotyczy to całego dorobku polskiej kinematografii w okresie międzywojennym, w tym filmów w języku jidysz). Wiele utworów osieroconych znajduje się także w archiwach nadawców publicznych. (Druk sejmowy nr 3449. Uzasadnienie 2015: II.3.1.1)

Uregulowanie statusu dzieł niedostępnych w obrocie handlowym — z pełnym poszanowaniem praw uprawnionych — ułatwiłoby obywatelom dostęp przede wszystkim do książek i czasopism często o istotnej wartości historycznej, artystycznej i informacyjnej, których eksploatacja, z jednej strony nie budzi obecnie zainteresowania podmiotów działających na rynku, a z drugiej zaś nie wywołuje sprzeciwu uprawnionych. (Druk sejmowy nr 3449. Uzasadnienie 2015: I)

Agnieszka Vetulani-Cięgiel podkreśla również bardzo praktyczny aspekt konieczności „uwolnienia” dzieł osieroconych:

W ramach inicjatywy tworzenia europejskich bibliotek cyfrowych instytucje kultury, takie jak biblioteki, archiwa, mediateki, muzea itp., zwróciły uwagę na trudności związane z eksploatacją tzw. dzieł osieroconych. Problem polegał na chęci digitalizacji dzieła i dalej jego udostępniania online, na co — zasadniczo — wymagana jest zgoda podmiotu uprawnionego. (...) Problemy dotyczyły w szczególności dzieł starszych ze względu na trudności w dotarciu do właściwych umów lub brak informacji na temat przeniesienia praw z powodów historycznych (np. zmiany granic, ustroju lub prawa, bankructwo lub fuzja przedsiębiorstw). (Vetulani-Cięgiel 2013: 15)<sup>11</sup>

Innymi problemami, o których wspominały te instytucje, były wysokie koszty prowadzenia poszukiwań podmiotów uprawnionych w celu ustalenia, czy nadal korzystają z ochrony prawa autorskiego oraz ewentualnego zweryfikowania — zidentyfikowania podmiotu uprawnionego.

<sup>10</sup> Warto przybliżyć również inne dane na ten temat:

British Library podaje, że ponad 40% utworów chronionych prawem autorskim to utwory osierocone. (...) Ze sprawozdania *In from the Cold* można było się dowiedzieć, że około 90% archiwów fotograficznych w instytucjach kultury Wielkiej Brytanii to (...) dzieła osierocone. (Vetulani-Cięgiel 2013: 16).

<sup>11</sup> Warto podkreślić, że utwór osierocony może być wykorzystywany w ramach dozwolonego użytku prywatnego i publicznego zgodnie z art. 23–35 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 r.

### Rozwiązania prawne dotyczące dzieł osieroconych

Parlament Europejski dostrzegł problem dzieł osieroconych. W 2012 roku została uchwalona dyrektywa w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych. Ustawodawca starał się zważyć interesy autorów, a także zakres prawa społeczeństwa do kultury. W dyrektywie zwrócono uwagę na postępujący proces digitalizacji zbiorów instytucji kultury, co przyczynia się do ochrony europejskiego dziedzictwa, z drugiej zaś strony rodzi problemy natury prawnej związanej właśnie z prawami autorskimi. Dzieła osierocone zostały zdefiniowane jako takie utwory, które prawdopodobnie objęte są prawem autorskim, ale nie są znane osoby uprawnione do zarządzania utworem, a nawet jeśli są znane, nie jest możliwe skontaktowanie się z nimi, pomimo przeprowadzenia procesu starannego poszukiwania. Prawodawca zezwala na korzystanie z dzieł osieroconych, ale z licznymi ograniczeniami. Dotyczą one przede wszystkim tego, że dzieła osierocone mogą być udostępniane przez instytucje publiczne, takie jak archiwa, biblioteki, muzea czy placówki oświatowe, jednak nie w sposób komercyjny. Nie oznacza to bynajmniej, że udostępnienie takie jest nieodpłatne — instytucja może pobrać opłatę będącą zwrotem za nakład pracy, ale dzieła osierocone nie mogą służyć czerpaniu zysków. Po przeprowadzeniu procesu starannego wyszukiwania instytucja będąca w posiadaniu utworu może go digitalizować, zwielokrotnić i udostępniać odbiorcom drogą elektroniczną. Jednym z poważniejszych zarzutów względem dyrektywy jest podjęcie w niej problemu tylko wybranych rodzajów utworów. Na gruncie prawa autorskiego nie wytyczono minimalnego progu twórczości, który uprawniałby dany wytwór człowieka do otrzymania miana utworu. Z tych względów ochrona przysługuje także przepisom kulinarnym, rozkładom jazdy czy zdjęciom jedzenia. Powoduje to, że utworów mamy bardzo wiele i wiele jest też ich rodzajów. Tymczasem Parlament Europejski i Rada podejmując temat sieroctwa dzieł, ograniczył się do ustaleń tylko do kilku ich rodzajów — dzieł piśmienniczych, fonogramów, wideogramów. Michał Bleszyński wskazuje na braki w takim rozwiązaniu i przesunięcie rozwikłania problemu pozostałych rodzajów dzieł na ustawodawców krajowych (Bleszyński 2013). Wyszukiwanie winno być przeprowadzone w dobrej wierze i obejmować (w przypadku piśmiennictwa) sprawdzenie w instytucjach takich jak biblioteki, archiwa, stowarzyszenia autorów i wydawców, bazy ISBN/ISSN i inne.

Kraje członkowskie Unii Europejskiej miały wprowadzić zmiany w krajowych przepisach dotyczących prawa autorskiego do 29 października 2014 roku. Polska zaimplementowała zmiany w prawie autorskim w 2015 roku<sup>12</sup>. W październiku 2015 roku zostało wydane rozporządzenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie procesu starannego wyszukiwania właściciela praw majątkowych<sup>13</sup>. W przypadku utworów literackich w formie książkowej należy przeprowadzić kwerendy w następujących miejscach:

- bazach Biblioteki Narodowej i Biblioteki Jagiellońskiej, bibliotek regionalnych i specjalistycznych, jeśli dana tematyka ich dotyczy;

<sup>12</sup> Mowa tutaj o ustawie z 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych, która weszła w życie 19 listopada 2015 roku.

<sup>13</sup> Mowa tutaj o Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 23 października 2015 r. w sprawie wykazu źródeł, których sprawdzenie jest wymagane w ramach starannych poszukiwań uprawnionych do utworów i przedmiotów praw pokrewnych, które mogą być uznane za osierocone, oraz sposobu dokumentowania informacji o wynikach starannych poszukiwań Dz. U. poz. 1258.

- w stowarzyszeniach twórców i wydawców: Polskiej Izbie Książki, Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich, Związku Literatów Polskich, Polskim PEN Clubie;
- rejestrach i bazach publikacji drukowanych: WATCH, ISBN (prowadzona przez Bibliotekę Narodową), VIAF i ARROW.

Należy sprawdzić także bazy organizacji zbiorowego zarządzania: Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Stowarzyszenia Autorów i Wydawców Copyright Polska, Stowarzyszenia Zbiorowego Zarządzania Prawami Autorskimi Twórców Dziel Naukowych i Technicznych KOPIPOL; oraz bazę wydawcy danej publikacji, o ile nadal istnieje.

W przypadku czasopism wymogi są zbliżone. Po przeszukaniu dostępnych baz danych i w wypadku nieodnalezienia właściciela praw majątkowych (proces wyszukiwania właściciela praw majątkowych jest dokumentowany w wersji elektronicznej) biblioteka, archiwum bądź inna uprawniona instytucja, wpisuje dany utwór do bazy dzieł osieroconych, która jest wspólna dla całej Unii Europejskiej (baza Urzędu Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej — EUIPO<sup>14</sup>). Niestety, na chwilę obecną ze strony Polski nie został zgłoszony do bazy żaden utwór osierocony. Najwięcej utworów osieroconych zgłoszono z Wielkiej Brytanii (40%), Węgier (25%) i Holandii (25%). Zapewne znacznie odgrywa tutaj fakt, iż w Holandii i na Węgrzech istniały rozwiązania dotyczące dzieł osieroconych jeszcze przed wejściem w życie dyrektywy (ale odpowiednie regulacje były także w Danii i Francji).

Proces starannego wyszukiwania jest praco- i czasochłonny, a ponadto nie jest pozbawiony wad. W przypadku niektórych baz przeszukiwanie ich celem znalezienia informacji o autorze lub jego spadkobiercach jest bezcelowe, bowiem powstały one później niż utwory (tak dzieje się chociażby w przypadku baz ISBN — utwory powstałe do połowy lat 70. XX wieku nie posiadają tego numeru), podobnie ma się rzecz ze stowarzyszeniami twórców. Założone przez ustawodawcę kryteria okazują się niewystarczające, w wyniku czego archiwa i biblioteki albo rezygnują z digitalizacji takich utworów, albo prowadzą własne poszukiwania, które obejmują inne niż wymienione w przytoczonym rozporządzeniu osoby i instytucje. Przede wszystkim skupiają się na Urzędach Stanu Cywilnego (obecnie trwa digitalizacja wszystkich aktów stanu cywilnego, istnieje więc szansa, że łatwiej będzie można przesuwać utwory do domeny publicznej), a także na kontakcie z osobami, które były współpracownikami bądź uczniami autorów — starają się uzyskać informacje o spadkobiercach i właścicielach praw majątkowych w sposób nieoficjalny. Wydaje się, że sposób stosowany przez biblioteki i archiwa może być skuteczniejszy. Na przykład podczas wykonywania kwerendy dotyczącej dzieł napisanych przez filozofów i polonistów pochodzenia żydowskiego związanych z Uniwersytetem Jagiellońskim żadna z wymienionych w dokumencie rządowym organizacji nie była w posiadaniu informacji na temat interesujących autorki dzieł i autorów. Tymczasem pogłębiona kwerenda — zapytania w Instytucie Pamięci Narodowej i Urzędzie Stanu Cywilnego — przyniosła rezultaty.

Drugim problemem jest przeprowadzanie całego procesu dla każdego utworu oddzielnie. Wydaje się, że znaczącym ułatwieniem mogłoby być (przynajmniej w niektórych przypadkach) wykazanie listy autorów, co do których spadkobiercy (bądź inni właściciele praw majątkowych) nie są znani. Tymczasem przynajmniej część instytucji, zwłaszcza

<sup>14</sup> Baza utworów osieroconych znajduje się pod adresem <https://euipo.europa.eu/orphanworks/>.

stowarzyszeń, posiada właśnie listy osobowe. Jeśli dana organizacja nie posiada informacji na temat danego autora, zbędnym wydaje się uzyskiwanie takiego potwierdzenia dla każdego utworu.

### **Stan zachowania źródeł a dzieła osierocone**

Podczas analizy kwestii związanych z dziedzictwem kulturowym Żydów jednym z kluczowych problemów jest zachowanie źródeł. Niestety, jeśli chodzi o filozofów i polonistów związanych z UJ w dwudziestoleciu międzywojennym, zachował się tylko niewielki procent prac. W latach 1918–1939 na Uniwersytecie Jagiellońskim wydano siedemdziesiąt osiem dyplomów doktorskich z zakresu filozofii ścisłej, tymczasem zachowało się jedynie czternaście prac (18%). Podobny odsetek dysertacji zachował się także w innych dyscyplinach. W przypadku większości z nich nie są znane losy autorów w czasie wojny i po niej — nie wiadomo więc, czy utwory te mogłyby trafić do domeny publicznej lub czy powinny zyskać status dzieł osieroconych. Świadomość braku źródeł powinna wybrzmieć podczas badań nad wkładem uczonych do rozwoju nauki, a także przy badaniu historii nauki — niestety dostępne nam źródła nie pozwalają na pełną ocenę ich dokonań z tego okresu.

### **Open access a utwory osierocone wobec wyzwań humanistyki**

Warto również ukazać problem wyzwań humanistyki przez pryzmat koncepcji *open access*, jednocześnie przybliżając i to pojęcie. Obrazuje to nowe perspektywy humanistyki posiadającej dostęp do zamkniętych dotychczas źródeł — tym samym humanistyki o pełniejszym wymiarze, unikającej wyważania otwartych drzwi. Aby opisać te zagadnienia, trzeba zacząć od szerszego zarysowania problemu, jakim jest kwestia zapisu i utrwalenia dorobku intelektualnego.

Posługując się szeregiem (niezbędnych dla niniejszego artykułu) uproszczeń, można powiedzieć, że od momentu powstania pisma i swoistego regresu kultury oralnej humanistyka opiera się na słowie pisanim. Co za tym idzie — myśl humanistyczna jest zmateriałizowana w postaci utworu — to właśnie zapis, w kontraście do ulotności słowa mówionego, daje szansę na ciągłość i komplementarność emanacji ludzkiego umysłu, a tym samym ciągłość pokoleniową i agregację dorobku.

Twierdzenia te nie są odosobnione. Znajdują refleks w wielu miejscach, co ilustruje na przykład współczesne zaproszenie konferencyjne „Kultura książki w humanistyce współczesnej” z okazji 60-lecia Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego:

Współczesna humanistyka opiera się na książce, a jednocześnie coraz mocniej w badaniach naukowych podkreśla się zmieniającą rolę książki w kulturze. Książka stała się nie tylko przedmiotem materialnym i nośnikiem różnorodnych treści pełniących wiele funkcji, ale przede wszystkim jako pierwsze medium odgrywa istotną rolę w procesie komunikacji społecznej, stając się narzędziem utrwalania i przekazywania myśli ludzkiej. (...) Światowe dziedzictwo książkowe jest składnikiem kultury, a pojęcia „kultura książki” i „humanistyka” są ze sobą ściśle powiązane. Im bardziej nowoczesny staje się świat, tym większa potrzeba badań w obszarze humanistyki, łączącej zarówno twórców, jak i odbiorców szeroko pojętej kultury. Współcześnie humanistyka cyfrowa staje się fundamentem utrwalającym dorobek umysłowy ludzkości oraz narzędziem transmisji pamięci kulturowej, w której zasadniczą rolę odgrywa książka.

(Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego 2016)



Przywołany wyżej fragment jest przykładem sądu, że nawet w dość potocznej opinii<sup>15</sup> humanistyka jest niejako utożsamiana z książką (tekstem) jako wyrazem (zapisem) dorobku umysłowego danej kultury i staje się ona ważnym elementem komunikacji społecznej. Podkreślona zostaje potrzeba utrwalenia, przekazywania wiedzy na odległość oraz w czasie (dla następców). Kolejnym jej celem jest „transmisja pamięci kulturowej”, która jednak nie zawsze przebiega w sposób ciągly i niepozbowiony wyrw. Niejednokrotnie komunikacja między pokoleniami może zostać przerwana — niektóre utwory wypadają z obiegu i mogą przestać cyrkulować w świadomości społecznej. Może je spotkać sytuacja przemieszczenia w strukturze kanonu i pamięci kulturowej, którą badacz literatury światowej David Damrosch podzielił na trzy poziomy: hiperkanon, antykanon i kanon cieni. Tylko niektóre dzieła zapewniają sobie trwale miejsce w „wąskim towarzystwie” ponadczasowych arcydzieł — Damrosch nazywa je zbiorczo hiperkanonem. Jak pisano już w innym opracowaniu (por. Jarmuszkiewicz 2012), większość utworów może jednak krążyć tak przez lata, pomimo że często mają nawet status wielkiego dzieła. Pozostałe, niższe poziomy tego „kanonu” to antykanon i kanon cieni. Na antykanon składają się utwory niepierwszorzędnych, często kontestacyjnych pisarzy, którzy pisali „w językach nienauczanych powszechnie lub w językach wielkich mocarstw, ale w obrębie mniejszych literatur” (Damrosch 2010: 370–371). Z kolei kanon cieni jest tworzony przez wszystkich pomniejszych autorów, którzy z czasem wypadają z systemu literackiego, opuszczając pamięć kulturową.

Przyczyny przzerwania łańcucha odbiorców mogą być różnorakie. Mają charakter ograniczeń prawnych związanych z regulacjami prawa autorskiego, np. cenzura. Częstym powodem jest także brak materialnego dostępu do tekstu z powodu wykluczenia ekonomicznego (wysoka cena) oraz materialny rozpad nośników utworu, a także — i niestety — konsekwencje działania siły wyższej: kataklizmu, wojny, zmiany granic państwa. Należy jednak pamiętać, że „łańcuch odbiorców” może jednak, choć częściowo, zostać złączony dzięki zabiegom o charakterze prawnym, takim jak np. nieodpłatne udostępnienie tekstów naukowych (*open access*), które przyczyni się do ich upowszechnienia w świecie nauki. Kolejnym uzupełniającym elementem jest wprowadzenie do obiegu prawnego instytucji dzieła osieroconego wraz z całym szeregiem towarzyszących mu zasad korzystania. Dzięki zwiększonemu dostępowi do utworu dawne pokolenia mogą nadal tłumaczyć i opisywać swój świat, odpowiadać na odwiecznie zadawane pytania. Z kolei współcześni badacze będą mogli zapoznać się z ich dorobkiem intelektualnym oraz na bieżąco komunikować i wymieniać się ze sobą wiedzą.

Stosownie do tego, co było zasygnalizowane na wstępie podrozdziału, należy przybliżyć ideę *open access*<sup>16</sup>. Koncepcja ta, na co wskazuje obcojęzyczna nazwa, nie jest pojęciem stworzonym na gruncie polskiej kultury prawnej, niemniej jednak szereg spośród

<sup>15</sup> Zwyczajowo zawołanie konferencyjne nie jest szczegółową analizą problemu, a jedynie zarysowaniem ogólnie przyjętych wniosków i intuicji na dany temat

<sup>16</sup> Choć interesuje nas pytanie, czy dzięki nowym regulacjom możliwe jest korzystanie na zasadach podobnych do *open access* z utworów zwanych osieroconymi, dla porządku należy wskazać inne, bardziej ugruntowane w powszechnej świadomości, drogi korzystania z utworu chronionego majątkowymi prawami autorskimi. Po pierwsze, na gruncie polskiego prawa autorskiego możliwe jest korzystanie z utworu, w przypadku gdy od śmierci jego autora minęło najmniej 70 lat. Takie dzieło znajduje się już w zbiorze tzw. domeny publicznej, co oznacza m.in., że utwór nie podlega ograniczeniom wypływającym z praw majątkowych autora, gdyż te są już wygasłe. Należy jednak pamiętać, iż w polskim systemie prawa autorskiego nie istnieje możliwość wyzbycia się autorskich praw osobistych (np. obowiązek zachowania integralności treści i formy utworu,

wielu zasad, które się nań składają, funkcjonuje w naszym obiegu prawnym. Wskazać jednak należy, że pojęcie to nie ma jednej definicji prawnej, a sam open access należy rozumieć jako system (czy systemy) regul korzystania z utworów. Zasady tworzące open access nie stanowią też przedmiotu legislacji, a działają na gruncie funkcjonującego już prawa — przede wszystkim prawa autorskiego. Open access to także swoisty ruch społeczny i jako taki posiada wytyczne ujęte w „manifestach” — Berlińskiej Deklaracji o Otwartym Dostępie do Wiedzy Naukowej (*Berliner Erklärung über offenen Zugang zu wissenschaftlichem Wissen*) ogłoszonej w Instytucie Maxa Plancka w 2003 roku; Budapesztańskiej Inicjatywy Otwartego Dostępu z 2002 roku (*Budapest Open Access Initiative*) dotyczącej w szczególności literatury badawczej; Oświadczenie z Bethesdy o Publikowaniu w ramach Otwartego Dostępu (*Bethesda Statement on Open Access Publishing*). Najbardziej ideę open access oddaje fragment otwierający Inicjatywę Budapeszteńską:

An old tradition and a new technology have converged to make possible an unprecedented public good. The old tradition is the willingness of scientists and scholars to publish the fruits of their research in scholarly journals without payment, for the sake of inquiry and knowledge. The new technology is the internet. The public good they make possible is the world-wide electronic distribution of the peer-reviewed journal literature and completely free and unrestricted Access to it by all scientists, scholars, teachers, students, and other curious minds.<sup>17</sup>  
(*Budapest Open Access Initiative* 2012)

Początkowo pojęcie open access używane było jedynie w kontekście czasopism naukowych. Jak zauważa Peter Suber, „literatura w otwartym dostępie (OD) ma postać cyfrową, jest dostępna online, a także bezpłatna i wolna od większości ograniczeń prawnoautorskich i licencyjnych” (Suber 2014: 16). Oznacza to, że możliwe jest kopiowanie, wykorzystywanie, rozpowszechnianie, przenoszenie i pokazywanie pracy publicznie. Pojawia się możliwość tworzenia i rozpowszechniania utworów zależnych na wszelkich nośnikach cyfrowych, dla wszelkiego rodzaju odpowiedzialnego użycia, pod warunkiem oznaczenia utworu w sposób określony przez twórcę.

W książce *Otwarty dostęp* Peter Suber stwierdza, że istotą open access jest to, iż „może przyspieszyć badania w każdej dziedzinie i w każdym języku” (Suber 2014). Jeżeli biblioteka nie może sobie pozwolić na zakup danej publikacji, to ona znika z obiegu nauki światowej. Konstrukcja open access jest korzystna dla badaczy jako autorów (możliwość cytowania, pogłębienia i wdrożenia wyników badań) i jako czytelników (uzyskanie dostępu

---

obowiązek oznaczenia autorstwa itp.), a ich czas trwania jest nieograniczony. Po drugie, w sytuacji, gdy autor żyje albo nie minęło jeszcze 70 lat od jego śmierci, możliwe jest bez zgody autora, względnie jego spadkobierców majątkowych praw autorskich, cytowanie (są normy dla cytatu) oraz inspirowanie (utwór inspirowany). Nie można natomiast bez zgody (autor, wydawca, spadkobierca) powielać ani tworzyć utworów zależnych (np. przekładów).

Oprócz OA w istnieją także struktury podobne, jak: Open Content, Creative Commons, Copy Left — są to zjawiska odrębne, ale funkcjonujące w orbicie OA, a czasem także stanowiące, jak np. CC, jego treść i zasady dostępu.

<sup>17</sup> Tłumaczenie własne:

Stara tradycja i nowe technologie złączyły się, aby urzeczywistnić bezprecedensowe dobro publiczne. Starą tradycją jest gotowość naukowców i badaczy do publikowania owoców swoich badań w czasopismach naukowych, bez zapłaty, dla dobra zdobywania i wiedzy. Nową technologią jest Internet. Dobrem publicznym, które realizują, jest światowa elektroniczna dystrybucja fachowej literatury całkowicie bezpłatnie i bez ograniczeń dostępu do niego przez wszystkich naukowców, badaczy, nauczycieli, studentów i innych ciekawych umysłów.

do dużej ilości tekstów). Podążając tym tokiem myślenia, okazuje się, że sprzedawanie utworów może być niekorzystne, bo ogranicza liczbę odbiorców i zakres oddziaływania utworu, a tym samym staje się przeszkodą w osiąganiu celów zawodowych (np. zwiększaniu własnego Impact Factor).

Jak zauważa Peter Suber, open access niweluje wiele barier w dostępie do utworów — jedną z nich jest cena. Inną są prawa autorskie. Natomiast „open access zwiększa użyteczność materiałów na dwa sposoby: umożliwia do niej dostęp większej liczbie zainteresowanych oraz daje mi prawo do ich swobodnego wykorzystywania i przetwarzania” (Suber 2014). Amerykański filozof podkreśla, że największe przeszkody we wdrożeniu otwartego dostępu mają charakter kulturowy, a nie techniczny, ekonomiczny czy prawno-autorski.

Co przemawia za open access? Jest kilka powodów, które uzasadniają takie rozwiązanie, m.in. finansowanie nauki ze środków publicznych — odpłatne udostępnianie publikacji naukowych jest podwójną sprzedażą wiedzy, która mogła zostać wytworzona np. z pieniędzy podatników. Idąc dalej tym tropem, trzeba zauważyć, że naukowcy, których utwory są udostępniane w ramach open access nie rezygnują z tantiem, gdyż i tak nie otrzymują wynagrodzenia za publikowane artykuły naukowe. Są za to nagradzani przez uczelnie, otrzymują granty badawcze, co pozwala im zgłębiać swoją dziedzinę i publikować artykuły specjalistyczne, które nie są podyktowane tylko i wyłącznie potrzebami rynku. Kolejną kwestią jest fakt, że open access to pełne poszanowanie praw autorskich (wola autora o takim sposobie udostępnienia tekstu) oraz nadal obowiązujący proces recenzowania artykułów w punktowanych czasopismach naukowych, który weryfikuje jakość udostępnianych wyników badań.

Open access może stać się przyczynkiem do refleksji, że być może konieczne jest powstanie nowej kultury badań: opartej na ciągłej cyrkulacji utworów, nieograniczonego krążenia tekstów, które dzięki temu zyskują nowe odczytania, a tym samym wzbogacają uniwersum nauki.

Na gruncie prawnym open access rozumiany jest jako swoista licencja, w której zgoda autora lub jej brak, a więc jego wola, przesądza, czy, kto i w jakim zakresie może korzystać z jego dorobku. W przypadku dzieł osieroconych autorzy zaginęli, znikając z horyzontu świadomości społecznej, nie wiadomo, gdzie są i czy żyją. Do niedawna obowiązujące przepisy zamykały szerszy dostęp do takich dzieł. Sytuacja ta sprawiała, że stworzone przez nich utwory mogły jedynie leżeć zamknięte w archiwach, istniejąc często tylko w świadomości bardzo nielicznych, przegrywających wyścig z czasem materii pojedynczych egzemplarzy. Nowe przepisy prawa autorskiego otwierają dostęp do tych dzieł i tym samym umożliwiają przywracanie ciągłości kultury. Warto, aby ta zamknięta część humanistyki stała się obecna w jej współczesnej wersji.

W przypadku utworów osieroconych autor nie wyraża woli (jego wola nie jest znana), więc może to powodować sytuację, w której pewne działania dokonują się wbrew jego (potencjalnej) woli. Można więc powiedzieć, że niejako uzurpujemy sobie prawo, iż dostęp do utworów osieroconych się nam należy. Dominuje w tej postawie „myślenie prometejskie” — aspekt dobra ogółu okazuje się w uzasadnionych przypadkach ważniejszy niż dobro indywidualne.

Znowelizowana w 2015 roku ustawa o prawie autorskim, która uwzględniła korzystanie w utworów osieroconych, pozwala podjąć decyzję za autora, umożliwia otwarcie sejfu, ale ma ograniczenia i wywołuje liczniejsze utrudnienia (w porównaniu z open access).

Umożliwia wdrożenie misji, jaką jest uratowanie cząstek dziedzictwa kulturowego przed zapomnieniem i wydobycie go z niepamięci. Daje szansę, aby wygrać trudny wyścig z czasem i budzi świadomość, ile utworów być może się straciło, a teraz można — choć część z nich — odzyskać. Staje się rzecznikiem autorów nieżyjących, zaginionych itp., ale wspiera przede wszystkim współczesnych.

Powstanie „instytucji” dzieł osieroconych i open access stanowią odpowiedź prawa na potrzeby społeczne wyrażone przez środowisko naukowe, na potrzebę zdobywania, rozwijania i agregowania wiedzy. Prawo tworzy ramy działania, reguły dostępu, ale to przede wszystkim środowisko artystyczne i naukowe staje się „kołem zamachowym” tych zmian. W obu przypadkach, open access i dzieł osieroconych, działanie to nie jest nastawione na zysk materialny — istotny okazuje się zysk społeczny i naukowy jako swoista misja.

---

## Bibliografia

- Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, prace doktorskie, sygn. WF II 505 — Stefania Tatarówna.
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard (2011), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie*, C.H. Beck, Warszawa.
- Bleszyński Michał (2013), *Dyrektywa poświęcona utworom osieroconym pozostawia wiele do życzenia*, <http://serwisy.gazetaprawna.pl/prawo-autorskie/artykuly/699190,dyrektywa-poswiecona-utworom-osieroconym-pozostawia-wiele-do-zyczenia.html> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Budapest Open Access Initiative* (2012), Budapest, Hungary, <http://www.budapestopenaccessinitiative.org/read> [dostęp: 5 lipca 2017].
- Damrosch David (2003), *What is World Literature?*, Princeton.
- (2010), *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Druk sejmowy nr 3449. Uzasadnienie (2015), Rządowy projekt ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych, <http://www.sejm.gov.pl/sejm7.nsf/druk.xsp?nr=3449> [dostęp 10 lutego 2017].
- Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych.
- Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego (2016), *Zaproszenie na konferencję Kultura książki w humanistyce współczesnej. Konferencja naukowa z okazji Jubileuszu 60-lecia Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa*, <http://www.ibi.uni.wroc.pl/konferencja> [dostęp: 12 lutego 2017].

- Jarmuszkiewicz Anna (2012), *Kanon i tradycja w perspektywie literatury świątowej* [w:] *Tradycja współcześnie: repetycja czy innowacja?*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kulczykowski Mariusz (2004), *Żydzi — studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego w Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939)*, PAU, Kraków.
- Pajestka Jozef (1991), *Polskie frustracje i wyzwania: przesłanki postępu cywilizacyjnego*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa.
- Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 23 października 2015 r. w sprawie wykazu źródeł, których sprawdzenie jest wymagane w ramach starannych poszukiwań uprawnionych do utworów i przedmiotów praw pokrewnych, które mogą być uznane za osierocone, oraz sposobu dokumentowania informacji o wynikach starannych poszukiwań, Dz. U. poz. 1258.
- Suber Peter (2014), *Otwarty dostęp*, przeł. R. Bogacewicz, M. Chojnowski, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Szczepańska Barbara (2008), *Dzieła osierocone. Palące problemy, propozycje rozwiązań*, Biblioteki bez papieru, Nr 3 (94), <http://www.ebib.pl/2008/94/a.php?szczepanska> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Tatarówna Stefania (1906a), *Słowacki i Nietzsche. (Król-Duch a Nadszłowiek)*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- (1906b), *Słowacki i Nietzsche. (Król-Duch a Nadszłowiek): II, III*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz* (2011), red. J. Barta, R. Markiewicz, C.H. Beck, Warszawa.
- Ustawa z 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych, Dz.U. 2015 poz. 1639.
- Ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83.
- Vetulani-Cęgiel Agnieszka (2013), *Wpływ lobbingu na politykę Unii Europejskiej w zakresie dzieł osieroconych* [w:] *Dzieła osierocone*, red. D. Sokółowska, Wydawnictwo WSUS, Poznań.
-

**ALEKSANDRA BELINA**

Uniwersytet Warszawski\*

## **Między wolnością badacza a pragmatyzmem. O degradacji nauk humanistycznych w obecnym dyskursie edukacyjnym**

Between freedom of the researcher and pragmatism. On degradation of human sciences in contemporary educational discourse

### Abstract

The article analyses changes in humanities in the context of growth in competitiveness and the influence of free market on education. The author examines the impact of capitalist values on the commercialized process of creation and popularization of liberal arts in Europe. She inquires if states — as leading public entities — reduce the meaning and essence of humanities. It is also argued that the trial of marketization withdrawal constitutes one of the major challenges for the representatives of the humanistic discipline.

\* Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa  
adres do korespondencji: ul. Wspólna Droga 7/4, 04-345 Warszawa  
e-mail: [olabelina@gmail.com](mailto:olabelina@gmail.com)

## **Zamiast wstępu. Wokół pojęcia kryzysu**

Kryzys stanowi obecnie jedną z najpopularniejszych kategorii opisujących współczesny świat. Rozpadowi ulegać zdają się dotychczas trwale i niepodważalne struktury oraz instytucje społeczne konstytuujące — wydawać by się mogło — bezalternatywny świat: rynki kapitalistyczne, normy społeczne, procedury polityczne, formy współpracy międzynarodowej, a także sposoby myślenia o edukacji, zwłaszcza w jej wymiarze humanistycznym.

Monika Torczyńska należy do grona badaczy uznających kryzys za stan chroniczny wśród społeczeństw demokratycznych. Permanentnej obecności kryzysu towarzyszyć ma deficyt zaufania oraz niepewność.

Kryzys, zgodnie z jego etymologicznym ujęciem, kojarzyć się powinien z chwilą przelomową, z punktem zwrotnym, z wydarzeniami tak gwałtownie i dogłębnie ingerującymi w dotychczasowy sposób egzystencji danego podmiotu (zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego), (...) że dotychczasowe reguły gry społecznej stają się nieadekwatne i należy je znacząco zrekonstruować.  
*(Nauki społeczne wobec kryzysu i nowych wyzwań. Teoria i praktyka 2013: 84–91)*

Kryzys jest więc wydarzeniem bądź procesem gwałtownie dezorganizującym pewne aspekty ładu społecznego. Czy mamy zatem do czynienia z kryzysem nauk humanistycznych?

## **Przyczyny kryzysu**

Źródeł aktualnej kondycji humanistyki należy upatrywać w głębokich przemianach europejskiego (i nie tylko) szkolnictwa wyższego ostatnich dwóch dekad. Marek Kwiek, filozof specjalizujący się w badaniach szkolnictwa wyższego, podkreśla wagę wzajemnych oddziaływań między instytucjami a ich zewnętrznym otoczeniem. W jego opinii uniwersytety europejskie czerpią swoje zasoby finansowe, idee założycielskie czy wreszcie społeczną prawomocność ze zmian odbywających się w świecie zewnętrznym (Kwiek 2015: 22).

Pierwsza część artykułu prezentuje zatem wybrane, pojawiające się w literaturze przedmiotu źródła kryzysu nauk humanistycznych oraz ich zależności z głębokimi przemianami sektora szkolnictwa wyższego, mającymi miejsce w drugiej połowie XX wieku w Europie.



### Kryzys państwa opiekuńczego

Przeobrażenia współczesnego uniwersytetu w wydaniu europejskim należy rozpatrywać w kontekście reform państwa dobrobytu. Jest to szczególnie istotne z uwagi na specyfikę tradycyjnych europejskich form szkolnictwa wyższego, które finansowane było przede wszystkim ze środków publicznych. Owa finansowa zależność uczelni w Europie od państwa (niewystępująca w tak dużym zakresie w Stanach Zjednoczonych) sprawiła, iż kryzys systemu opiekuńczego na Starym Kontynencie miał poważne konsekwencje w sektorze nauki.

Zanim jednak nastąpił przełom, mieliśmy do czynienia ze złotym okresem, w którym okres powojennego rozwoju szkolnictwa wyższego w Europie zbiegł się w czasie z rozwojem państw dobrobytu. Proces ekspansji sektora nauki, na który składał się wzrost nakładów na szkolnictwo wyższe i badania naukowe, wzrost współczynnika skolaryzacji, wzrost liczebności kadry, był ściśle powiązany z umacnianiem wszystkich funkcjonujących w Europie form państwa dobrobytu.

Zmiana paradygmatu myślenia o państwie opiekuńczym nastąpiła na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, po kryzysie naftowym i na fali sukcesów wyborczych Margaret Thatcher oraz Ronalda Regana. W następstwie tych zmian, a także pogłębiającego się procesu starzenia się społeczeństwa zmianie uległy priorytety państwa. Mamy współcześnie do czynienia z rosnącą konkurencją o publiczne zasoby pomiędzy sektorem szkolnictwa wyższego, systemem emerytalnym i systemem ochrony zdrowia (a także wieloma innymi obszarami aktywności państwa, np. wydatkami na cele obronne) w sytuacji zmieniających się warunków dostępności publicznego finansowania (Kwiek 2015: 51–55). W wielu krajach konkurencja wewnętrzna pomiędzy ośrodkami naukowymi na tym polu nabiera coraz bardziej agresywnego charakteru z uwagi na kurczenie się zasobów przy rosnącej liczbie kadry akademickiej. Uniwersytety coraz częściej traktuje się jako organizacje sektora publicznego, a w coraz mniejszym — jak tradycyjne, historycznie unikalne instytucje, co zmusza je do brania udziału w wyścigu o środki państwowe (Kwiek 2015: 23). Opisane zmiany ukazują kruchość uniwersyteckiego *status quo*, nierozzerwalnie związanego i ograniczonego reformami *welfare state*.

Co więcej, państwa europejskie przestały obsadzać uniwersytet w roli instytucji mającej chronić i propagować kulturę narodową, redukując tym samym jedno z historycznych uzasadnień zwiększania dotacji publicznych na rzecz sektora nauki. Kraje poszukują nowych argumentów służących uzasadnieniu finansowania uniwersytetów ze środków publicznych, związanych głównie ze sferą gospodarczą a nie kulturową (jak choćby wpływ na kompetencje siły roboczej i rozwój gospodarczy państwa, rozwój zaawansowanych technologii). Używane współcześnie argumenty odwołują się przede wszystkim do dziedzin należących do słynnej grupy *STEM*, na którą składają się nauki przyrodnicze (*Science*), technologia (*Technology*), inżynieria (*Engineering*) oraz matematyka (*Math*). W kontekście „Czasów STEM” („*The Age of STEM*”), w których żyjemy, nauki humanistyczne jawią się jako największy przegrani — ich udział w publicznych nakładach na badania systematycznie maleje (por. Freeman, Marginson i Tytler 2014).

### Powstanie kultury audytu

Lata 80. ubiegłego wieku były dla szkolnictwa wyższego w Europie Zachodniej okresem przekształceń w relacjach z państwem, na czele ze zmianą „społecznego kontraktu między państwem a uniwersytetem” (Kwiek 2004: 324–328). Koncepcja państwa dyscypliny

zastąpiona została przez państwo kontroli i nadzoru (por. Szadkowski 2015: 62). Zmienił się sposób dotowania nauki, w którym państwo nie tylko udziela wsparcia, lecz również dąży do ścisłej kontroli jego wykorzystania.

Wylonil się model państwa ewaluacyjnego (i powiązanych z nim reform w paradygmacie Nowego Zarządzania Publicznego), którego zasadniczym celem jest podniesienie efektywności publicznych instytucji szkolnictwa wyższego przy jednoczesnym rozciągnięciu i utrzymaniu publicznej kontroli nad uniwersytetami; tego rodzaju kontrola realizowana jest dzięki niebezpośrednim, subtelnym mechanizmom koordynacji. Tym samym różnego rodzaju procedury oceny i mierzenia efektywności instytucjonalnej objęły sektor nauki, tworząc swoistą kulturę audytu.

Cris Shore i Susan Wright wskazują na narastający proces „rządzenia poprzez liczby”, prowadzący do redukcji złożoności procesu tworzenia i przekazywania wiedzy do uproszczonych, numerycznych wskaźników, usprawniających kontrolę systemu szkolnictwa wyższego (Shore, Wright 2015: 22).

Numeryczne wskaźniki uniwersytetów, składające się na globalne rankingi przyczyniają się do przekształcenia świata szkolnictwa wyższego, tak by „był bardziej uporządkowany na wzór konkurencyjnych rynków oraz by w coraz większym stopniu ulegał wzorcowi rządzenia właściwemu urynkowionej, konkurencyjnej oraz coraz bardziej transnarodowej organizacji” (Szadkowski, cyt. za: King 2009: 162).

Jako rezultat wymienionych przemian podaje się żądanie otrzymywania wartościowych usług za wnoszone do sektora publicznego pieniądze, wyrażające się w postawie decydentów i państwa wobec uniwersytetów (Wright i Shore 2004). Ponadto szeroko zakrojony audyt, jako przykład neoliberalnych technologii politycznych usprawniających zarządzanie w warunkach niepewności, stwarza instytucjonalną kulturę uległości. Wśród konsekwencji wprowadzenia w życie koncepcji państwa kontroli i nadzoru wymienia się również daleko idące przeobrażenia tożsamości wspólnoty akademickiej, o których mowa jest w dalszej części tekstu.

### **Revolucja technologiczna i tempo zmian**

Marek Wilczyński w rozważaniach wokół przemian uniwersytetu europejskiego stawia krótką diagnozę, zawierającą wątki dotychczas niepodjęte w tekście. Skupiając się w sposób szczególny na konsekwencjach dla nauk humanistycznych, autor wskazuje na trzy główne przelomy, prowadzące do opisywanego kryzysu.

Pierwszym z nich jest bezprecedensowa rewolucja technologiczna, powiązana z popularyzacją internetu na masową skalę, która spowodowała utożsamienie wiedzy z informacją, przed której nadmiarem coraz trudniej się bronić.

Badacz dodaje również, iż szybkość zmian cywilizacyjnych dostarcza świadomości niespotykanych dotychczas różnic między teraźniejszością a przeszłością, deprecjonując znaczenie przeszłości, historii, odgrywającej w naukach humanistycznych kluczową rolę.

Ostatni zwrot dotyczy reform modelu edukacji na poziomie podstawowym i średnim, które nierzadko są marginalizowane w dyskusjach dotyczących szkolnictwa wyższego. W opinii badacza przemiany w kierunku rozpowszechnienia numerycznych egzaminów oraz testów z kluczem, a także wypierania opinii indywidualnych, nieszablonowych, prowadzą do zawężenia grona uczniów zainteresowanych zgłębianiem wiedzy humanistycznej (*Humanistyka z widokiem na uniwersytet* 2016: 102).

Abstrahując od pytania, czy mamy do czynienia z kryzysem o wyjątkowej, nieznanej dotychczas skali, czy też kolejnym, wpisanym w rozwój cywilizacyjny rytuałem przejścia, w dyskursie publicznym coraz częściej podejmuje się dyskusję dotyczącą kształtu (post)nowoczesnego uniwersytetu w kontekście narodzin kapitalizmu akademickiego.

### **Komercjalizacja nauki — narodziny kapitalizmu akademickiego**

Kolejne części artykułu dotyczą jednego z aspektów przemian (po)nowoczesnego uniwersytetu, jakim są narodziny i rozwój kapitalizmu akademickiego.

Część badaczy wskazuje na wejście systemów szkolnictwa wyższego w fazę drugiej rewolucji akademickiej (Etzkowitz 2002: 9–19). Rosnąca globalizacja doprowadzić miała do rozkładu profesji uniwersyteckiej i narodzin kapitalizmu akademickiego, definiowanego jako „instytucjonalne oraz profesjonalne działania rynkowe i rykopodobne mające na celu zapewnienie środków zewnętrznych” (Szadkowski, cyt. za: Leslie i Slaughter 1998: 8).

Komodyfikacja edukacji odnosi się do świadomego procesu przeobrażania kształcenia w formę towaru w celu dokonania komercyjnej transakcji. Wiąże się z przerwaniem i dezintegracją procesu edukacyjnego oraz unifikacją doświadczenia poznawczego, konstruowanego w postaci sprzedawalnych pakietów. Cel edukacji z samopoznania przesuwa się ku akumulacji zysków. Proces ekonomizacji nauki można rozpatrywać w dwóch uzupełniających się wymiarach. W pierwszym z nich edukacja traktowana jest jako składnik rozwoju gospodarczego, w drugim — sama zostaje obiektem zarządzania prowadzącego do jej ekonomicznej racjonalizacji. W wyniku hegemonii dyskursu kapitalistycznego oba czynniki traktowane są jako równoległe, uzupełniające się, choć w rzeczywistości drugi nie musi być konsekwencją pierwszego. Uczestnicy edukacji stają się zakładnikami maszyny rynkowej, utwierdzając w sobie konieczność następowania po sobie obu aspektów ekonomizacji nauki. W przeszłości wobec uczelni stawiano zarzuty separatyzmu, izolacji od społeczeństwa i jego problemów. Dziś uniwersytet jest jedną z licznych instytucji społecznych, której działania postrzega się w kategoriach dostarczania usług i produktów.

Komercjalizacja, silnie wiążąc edukację z rynkiem, powoduje ograniczenie i selektywny dobór treści nauczania. Zostają one podporządkowane wymogowi produktywności, a ich wybór wynika z reguł o charakterze ekonomicznym. Komodyfikacja sprzyja konsumpcyjnemu nastawieniu wobec wiedzy i edukacji. W wyniku postępujących procesów urynkowania zmieniają się kryteria oceny szkół i uczelni — nierzadko zostają one sprowadzone do miejsc w rankingach, których istotnym wymiarem jest właśnie wymiar konsumpcyjny. Przerwany jest wartościowy przekaz pokoleniowy, odsunięta refleksyjność, konstytuująca uczelnię jako instytucję krytyczną, tworzącą dyskursy. Proces kapitalistyczny nie tylko „przekształca (...) metody realizacji wyznaczonych celów, ale także wpływa na zmianę struktury samych celów” (Schumpeter 2009: 151).

W głośnym studium Marthy Nussbaum *Nie dla zysku* autorka stawia tezę o istnieniu globalnego „cichego kryzysu”, prowadzącego do kształcenia użytecznych, pragmatycznych podmiotów, zamiast obywateli zaangażowanych, krytycznie myślących, samodzielnych. Konsekwencją jest zagubienie we współczesnym świecie pluralistycznych wartości, redukcja ludzi do *homines oeconomici*, dezorientacja związana z brakiem sensu kształcenia, gorączka dochodowości, orientacja na zysk (Nussbaum 2016).

Zasadniczym procesem, jaki dotyka polskie szkolnictwo wyższe, począwszy od lat 90. XX wieku, jest szeroko pojęta komercjalizacja, polegająca na traktowaniu edukacji jako

inwestycji na przyszłość (mającej wesprzeć karierę zawodową), dyplomu jako towaru rynkowego, a sektora edukacji jako gałęzi gospodarki rynkowej. Przedmiotem komodyfikacji jest także urynkowienie szkolnictwa wyższego, definiowane jako proces adaptowania się uniwersytetów do funkcjonowania według zasad i w warunkach konkurencji wolnorynkowej. Zjawisko to objawia się stopniowym przekształcaniem szkół wyższych w przedsiębiorstwa, występujące w postaci usługodawców dla studentów-klientów. Za fundament wspomnianego procesu uchodzi powstanie niepublicznych szkół wyższych, przynajmniej ilościowo stanowiących realną konkurencję dla szkół publicznych (Miształ 2000: 27; Antonowicz 2005). Konsekwencją nienormowanego wzrostu liczby uczelni, umożliwiających zdobycie wyższego wykształcenia (a tym samym kredencjałów gromadzonych przez młodych uczestników rynku pracy) jest spadek wartości, prestiżu dyplomów ukończenia studiów. Według Randalla Collinsa dobra produkowane w nadmiarze (do których należą w Polsce obecnie dyplomy licencjata i magistra) dotyka inflacja, przyczyniająca się do rosnących nierówności społecznych i uniemożliwiająca zapewnienie wartościowej edukacji dla społeczeństwa, ze względu na zaniżony poziom — jedynie mały odsetek studentów otrzymuje odpowiednią jakość wykształcenia (Collins 1979: 191–204).

### **Ideologiczny kontekst przemian — edukacja (meta)polityczna**

Według węgierskiego socjologa, Karla Mannheima, ideologie oznaczają „sposób, w jaki spoglądamy na przedmioty, postrzegamy je i konstruujemy w myśleniu. Nie są jedynie formalną, lecz przede wszystkim jakościową determinacją myślenia” (Mannheim 2008: 362). Ideologia dostarcza uzasadnienia, legitymizacji, cementuje grupową i jednostkową tożsamość, jest matrycą konstytuującą tworzenie świata społecznego. Opisywane przemiany szkolnictwa wyższego nie tworzą się w próżni, lecz afirmowane są, jednocześnie wynikając, z konkretnej wizji rzeczywistości. Nauka nie jest wolna od presji panującej ideologii, co skutkuje tym, że uczelnie przekazuje, jednocześnie utrwalając, reguły życia społeczno-ekonomicznego. Tym samym uniwersytet przyczynia się do reprodukcji istniejącego ładu. Jak twierdzi Krystian Szadkowski: „nowe idee prowadzące do zmiany w całościowym modelu funkcjonowania państwa i usług sektora publicznego w Europie niosą ze sobą daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania uniwersytetów europejskich” (Szadkowski 2015: 23).

Dominacja „logiki produktywności” widoczna jest w rządowych planach reform i w strategicznych dokumentach dotyczących rozwoju szkolnictwa wyższego, w których kładzie się szczególnie nacisk na propagowanie treści przydatnych ekonomicznie, na wspieranie kierunków silnie związanych z przemysłem technologicznym oraz na ograniczanie dostępu do kierunków z ekonomicznego punktu widzenia mniej przydatnych czy po prostu zbędnych. W 2000 roku Unia Europejska określiła „gospodarkę opartą na wiedzy” jako podstawę strategii rozwoju gospodarczego. W świetle strategii lizbońskiej edukacja ma być źródłem przewagi ekonomicznej, innowacyjności i rozwoju gospodarczego (*Co dalej ze strategią lizbońską?* 2008). Uniwersytet zdaje się tracić dotychczasowe miejsce w społeczeństwie. Pogłębiona refleksja czy namysł nad rzeczywistością zostają poddane dyskursowi konkurencji. W Polsce o tych przemianach mówią głośno (jednocześnie manifestując sprzeciw) członkowie licznych ruchów społecznych, jak choćby Obywatele Nauki, Komitet Kryzysowy Humanistyki czy, działający w Warszawie, Uniwersytet Zaangażowany.

Projekt działania uniwersytetu według Wilhelma von Humboldta zmierzał ku pogodzeniu autonomiczności uczelni oraz celów stawianych przez państwo, dążył do sytuacji konsensusu pomiędzy niezależnością procesu poznania i pragmatycznymi naciskami podmiotu posiadającego monopol na użycie przymusu. Ów schemat powielany był przez kolejne dziesięciolecia, aż do czasu znaczących, opisanych wyżej przemian, które dokonały redefinicji relacji uniwersytetu z aparatem państwowym. Współcześnie transformacja więzi między uniwersytetem a kluczowymi podmiotami życia publicznego zachodzi w wyniku dominacji dyskursu kapitalistycznego.

### **Konsekwencje przemian na poziomie jednostkowym i instytucjonalnym**

Nauka uprawiana pod presją zmian gospodarczych jawi się w opinii wielu badaczy jako szczególnie niebezpieczna. Kozyr-Kowalski twierdzi, iż

[w]ypieranie bezinteresownego poszukiwania prawdy materialnej i rzeczowej, merytorycznej wiedzy o świecie przez naukę—służebnicę biznesu i bezpośrednio pojętej użyteczności zawodowej stanowi o wiele większe niebezpieczeństwo dla cywilizacji współczesnej niż degradowanie nauki do roli służebnicy teologii lub państwa. (Kozyr-Kowalski 2005: 52)

Władza rachunku ekonomicznego uzyskała zdolność kolonizacji wszystkich sfer życia społecznego, w tym pracy uczelni.

Na tle globalnych przemian szkolnictwa wyższego Polskę charakteryzuje specyficzny kontekst historyczny. Lata walki o autonomię myślenia zwieńczone zostały niepohamowanym napływem mechanizmów wolnego rynku i wdrożeniem ich w aparat biurokratyzacji. Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że zapotrzebowanie na edukację (sprowadzoną niezręcznie do systemu certyfikacji) nie było tożsame z zapotrzebowaniem na wiedzę. Rosnąca liczba absolwentów nie zapewniła nowej, pozytywnej jakości w edukacji, lecz w dużej mierze odarła wiedzę z jej emancypacyjnego charakteru. Tym samym weryfikacji poddało przekonanie, że podniesienie współczynnika skolaryzacji (rozumianego statystycznie, a nie jakościowo) może być substytutem innych kryteriów awansu cywilizacyjnego społeczeństwa. Według Andrzeja Mencwela mamy do czynienia z „fetyszystycznie pojmowaną modernizacją”, prowadzącą do biurokratycznej formalizacji i kwantyfikacji wszystkiego, reżimu punktacji oraz osłabienia zdolności samodzielnego, oryginalnego myślenia (*Uniwersytet zaangażowany. Przewodnik Krytyki Politycznej* 2010: 18).

Presja ekonomiczna powoduje szereg dalekosiężnych zmian, o których piszą między innymi Brown i Clignet, twierdząc, że badania w coraz mniejszym zakresie podlegają wewnętrznym standardom doskonałości, włączając zasady etyczne, co prowadzi do nieuchronnej ich demoralizacji. W miejsce dotychczasowych kryteriów pojawiają się wskaźniki dotyczące wielkości funduszy, efektywności rezultatów czy bezpośredniej użyteczności badań w ramach *status quo* ustalonego przez rządy i korporacje (Brown i Clignet 2000: 38–41).

Instrumentalizacja kształcenia uniwersyteckiego stoi w opozycji do postulatu wytworzenia uczelni pełniącej rolę swoistej enklawy, duchowego kontestatora kultury masowej, korporacyjności. Instytucji zapewniającej równowagę i pogłębioną refleksję młodym adeptom, zanurzonym w płynnej nowoczesności. Co więcej, wąsko rozumiana komercjalizacja przyczynia się do istnienia komercjalizacji o szerokim znaczeniu, objawiającej

się między innymi dominacją logiki zysków i start, która wypiera poznanie jako wartość samą w sobie w rozważaniach o edukacji (*Edukacja. Przewodnik Krytyki Politycznej* 2013: 78). W konsekwencji nauka traci metafizyczny sens, moralną podbudowę.

Debata publiczna dotycząca edukacji została zdominowana przez pojęcia ekonomiczne, jak choćby: usługi, innowacje, kapitał (ludzki i społeczny), inwestycje, przedsiębiorczość, efektywność, ranking. Zjawisko to nazwane zostało przez Tomasza Szuklarka kolonizacją dyskursu (*Fenomen nierówności społecznych* 2007). Wśród przywołanych terminów szczególną uwagę zwracają rankingi i ich rola w jednoczesnym ukazaniu i ukierunkowaniu uczelni na wysiłki marketingowe, zorientowane na zrekrutowanie nowych studentów-konsumentów (Welch 1997: 299–303).

Według niektórych postulatów uniwersytety powinny spełniać sprzeczne ze sobą cele: gwarantować dostęp do rynku pracy (będącego przestrzenią indywidualnej konkurencji), budując jednocześnie wspólnotę opartą na tradycyjnych wartościach (Syska 2010: 8). W rzeczywistości uniwersytety stają się miejscem *sacrum* i *profanum*, traktowanym przez niektórych niczym dom towarowy, moment przejścia konieczny do uzyskania odpowiedniego dokumentu, pozwalającego na (rzekomo) lepszy start w karierze zawodowej. Jak trafnie zauważa Altbach, urynkowienie edukacji zmienia postawę społeczeństwa, postrzegającego wiedzę akademicką jako nie dobro wspólne, a prywatne, instrumentalne narzędzie sukcesu (2001: 3–4). Jednocześnie rozwija się problem prywatyzowania odpowiedzialności za oświatę.

Daria Hejwosz-Gromkowska wspomina o redukcji społecznej (jak i ekonomicznej) odpowiedzialności pod wpływem supremacji wiary w siły rynkowe. Mamy zatem do czynienia z paradoksem wolności pozbawionej odpowiedzialności zbiorowej i indywidualnej, wolności pozornej, zredukowanej. Jak twierdzi:

[w]ielu badaczy zajmujących się problematyką szkolnictwa wyższego przedstawia dystopijną wizję szkolnictwa wyższego. Jednak to oni walczyli o obalenie wieży z kości słoniowej, jaką był uniwersytet. Wyalczono równość, wprowadzono zasady merytokratyczne, zniesiono arbitralność władzy i autorytetu. Z całą pewnością te rewolucyjne przemiany zmieniły uniwersytety na lepsze. Georges Danton powiedział, że „Rewolucja, jak Saturn, pożera własne dzieci”.  
(Hejwosz-Gromkowska 2014)

W narastającej symbiozie uczelni i sektora biznesowego dostrzec można również pozytywne konsekwencje. Wśród nich wymienia się wzrost przedsiębiorczości niektórych szkół wyższych w poszukiwaniu możliwości dywersyfikacji źródeł finansowania i inwestowaniu w badania oraz projekty współpracy z podmiotami z trzech sektorów. Opisane implikacje, choć istotne z punktu widzenia ryzyka alienacji uniwersytetu, nie dają gwarancji zapewnienia historycznej ciągłości i stabilności uczelni.

### Urynkowienie świadomości

Edukacja stanowi jedną z kluczowych przestrzeni kształtowania się tożsamości. Jednym z cytatów otwierających studium Marthy Nussbaum *Nie dla zysku* jest fragment książki *Nacjonalizm* Radindranatha Tagore z 1917 roku:

zanika człowiek moralny, człowiek zupełny. Ustępuje on miejsca człowiekowi (...) handlowemu, człowiekowi o celach ograniczonych. Proces ten, dzięki cudownemu niemal rozwojowi wiedzy, przybiera coraz potężniejsze rozmiary, powodując upadek równowagi etycznej, cieniem bezdusznej organizacji przesłaniając to, co jest ludzkim w człowieku. (Nussbaum, cyt. za: Tagore 1992: 16)

W sytuacji, w której konsumpcji ulega każdy wymiar życia, obywatelskość traci. Konsument staje w opozycji do aktywnego obywatela poprzez deprywację potrzeby uczestnictwa w życiu publicznym. W miejsce zaangażowania wchodzi imperatyw nieustającego, bezrefleksyjnego wybierania i używania wszystkiego czego zechce, ciągle od nowa. Słusznie zauważa Alicja Kargulowa, uznając, że:

[edukacja] traktowana jako usługa stara się zaspokajać zachcianki klienta, dogadzać mu, odciągając jego uwagę od jakiegokolwiek wartościowania czy przeżywania dylematów moralnych, sprzyja powstawaniu jedynie iluzji prawa wyboru działań, zachowań, doznań. (...) Wybierając odpowiednią formę edukacji i próbując z niej korzystać, dba o sprawianie dobrego wrażenia.

(*Rynek i kultura neoliberalna a edukacja* 2005: 208)

Za opisywanymi przemianami kryje się „komercjalizacja tożsamości” studentów i badaczy, o której wspomina Zbyszko Melosik. Komercjalizacja owa wyrażana jest w pragnieniu zdobycia kompetencji umożliwiających sukces na rynku pracy. Paradigmat przydatności tworzy model absolwenta wyspecjalizowanego pragmatyka, elastycznego eksperta, posługującego się wiedzą o określonej wartości na rynku, technicznie użyteczną. „Młodzi naukowcy tracą najważniejsze lata swojego rozwoju intelektualnego, poszukując szybkich dowodów osiągnięć i zaniedbują — wymagające dłuższego czasu — kultywowanie bardziej ambitnych i głębokich projektów” (Melosik 2009: 62). Marta Opilowska, opisując konsekwencje komodyfikacji szkolnictwa wyższego w Polsce, wspomina o redefinicji „tradycyjnych ról”: student stał się klientem, a uniwersytet wraz z zatrudnioną kadrą zaczął pełnić funkcję usługodawcy, wystawiającego „fakturę” w postaci dyplomu ukończenia studiów wyższych (Opilowska 2009: 109). W świetle przeprowadzonych badań stawia hipotezę o pragmatycznej kalkulacji studentów, „która wyraża się w przedkładaniu zysków nad straty, bez względu na to, jakie są korzyści i koszty” mimo deklaratywnej altruistycznej motywacji do zdobywania kredencjałów (Opilowska 2009: 125).

Krytyka współczesnego kształtu kariery akademickiej zasadza się również na ocenie prestiżu i pozycji naukowej badacza, które wynikają w coraz większym stopniu z umiejętności autoreklamy wraz z wyborem „odpowiedniego” przedmiotu badań, wpisującego się w rynkowe kryteria szybkich efektów i dużego zwrotu z inwestycji (Nevo i Nevo 1996: 173). Ekonomiczne kryteria powinny jednakże w dłuższej perspektywie być zbieżne z kryteriami *sensu stricto* naukowymi (poziomem badań naukowych). Joanna Rutkowiak bardzo radykalnie podsumowuje spotkanie neoliberalizmu z edukacją:

Napór idei i empirii edukacyjnego programu ekonomii korporacyjnej pojmuje jako jej zwielokrotniony nacisk na ludzi realizowany przez instrumentalne oddziaływania perswazyjne typu psychologicznego i ideologicznego połączone z oddziaływaniami rzeczowymi typu materialnego. (...) Objawia się to albo w zinterioryzowaniu akceptacji i uprawianiu konsumpcjonizmu jako jedynej możliwej jakości życia, z rezygnacją z innych perspektyw, albo w przeżywaniu ambiwalencji, z uprawianiem zachowań nieradykalnie konsumpcyjnych, którym towarzyszy wahlność aprobaty wewnętrznej. (Rutkowiak 2008:15)

Tożsamość funkcjonalna wobec systemu, narzucanej ideologii, wyraża się między innymi w zaszczerpieniu „jednostce rynkowego poglądu na świat i własne w nim miejsce” (Lewartowska-Zychowicz 2010: 33). Kultura indywidualnego sukcesu zastąpiła klasyczną ideę emancypacji jednostkowej związanej z podejmowaniem społecznych zobowiązań, braniem odpowiedzialności za kształt wspólnoty i miejsce jednostki w niej (Lewartowska-Zychowicz 2010: 12). Idee wspólnotowości i współodpowiedzialności przysłoniła efektywność, rywalizacja oraz tendencja do poszerzenia zakresu wolności jednostkowej.

Hegemonia liberalnego dyskursu, tworząca opisany projekt tożsamości, nie powinna być jednakże traktowana jako porządek trwały, jako kolejny element bezalternatywnej rzeczywistości. Imperatyw komodyfikacji szkolnictwa wyższego spotyka się w ostatnich latach z globalnymi „narzędziami oporu” w postaci, nierzadko organizowanych na masową skalę, protestów (por. Buckleyjan 2012; Cummings 2015; Palacios-Valladares 2015; Ransby 2015; Schmidt 2014; Wond 2015) postulujących — z różnych punktów widzenia i przesłanek — namysł nad kontekstem i negatywnymi konsekwencjami urynkowania szkolnictwa wyższego.

### **Próby odpowiedzi na „kryzys”. W obronie humanistyki (i nie tylko)**

Przeobrażenia i potrzeby skonfigurowanej sfery gospodarczej, politycznej i społecznej determinują kształt wyzwań, z którym mierzyć musi się współczesny uniwersytet. Należy zastanowić się nad adekwatnością klasycznej wizji uczelni w nowym, zmieniającym się dynamicznie otoczeniu. Ani radykalne dopasowanie idei uniwersytetu do „wymagań” rynku, ani obrona odizolowanego, niepodważalnego, uświęconego uniwersytetu jako więzy z kości słoniowej nie jest właściwą drogą przemian.

Podnoszony coraz częściej postulat wyważonej refleksji, interakcji między dwoma krańcami kontinuum, zdaje się być adekwatną, choć nie jedyną, drogą odejścia od całkowitej hegemonii rynku w myśleniu o nauce, a zwłaszcza o naukach humanistycznych. Stopniowa redefinicja roli uniwersytetu jako instytucji społecznie użytecznej, posiadającej moc utrzymania funkcji emancypacyjnej dotyka w sposób najciekawszy i najpełniejszy sedna problemu. Jak wspomina Tomasz Bilczewski:

(...) proces urynkowania wiedzy można zorganizować tak, by przebiegał z szacunkiem dla niekomercyjnych, często tylko pozornie nieopłacalnych funkcji uniwersytetu, by nie ograniczał roli nauki do wykalkulowanej praktyki mającej na celu jedynie wytwarzanie dóbr, na które istnieje aktualne, niejednokrotnie ściśle polityczne zapotrzebowanie. (*Wolność, równość, uniwersytet* 2011: 36)

Uczelnie winny pozostać miejscem badań zarówno stosowanych, jak i podstawowych, fundamentalnych, prowadzących do zadawania na nowo i redefiniowania kluczowych pytań o naturę rzeczy, odsłaniających nowe horyzonty myślowe, kształtujących debatę publiczną i wzmacniających etykę obywatelską. Istotne w społeczeństwach demokratycznych wartości, związane są wszakże z naukami humanistycznymi: zdolność do krytycznego myślenia i wykroczenia poza więzy lokalne i spojrzenia na globalne problemy z perspektywy „obywatela świata”, zdolność do współczucia i zrozumienia trudnej sytuacji drugiej osoby (Nussbaum 2016: 23).

W posthumboldtowskim modelu uczelni do tradycyjnych celów, takich jak kształcenie i prowadzenie badań, zostały dodane nowe, w tym także wspomniana „trzecia misja”, czyli tworzenie



powiązań między uniwersytetem a otoczeniem, oraz zawierająca się w niej „misja cywilna”, *service to society*, określająca zadania uniwersytetu we współczesnych demokracjach, skupiająca się m.in. na edukacji publicznej. (*Wolność, równość, uniwersytet* 2011: 10)

W tym ujęciu kładzie się szczególny nacisk na praktyczny aspekt wiedzy, który winien wyrażać się poprzez uczynienie z niej narzędzia samoświadomości, emancypacji społecznej. Uczelnie powinny, zwłaszcza w kontekście rosnącej komercjalizacji i pragmatyzacji zachowań, pełnić funkcję *changemakers*, aktywnych i elastycznych podmiotów, stale reagujących na rodzące się wyzwania społeczne, ekonomiczne, polityczne czy kulturowe. Tylko w ten sposób mogą konsekwentnie realizować tzw. trzecią misję, podkreślającą znaczenie makrostruktury uczelni, uniemożliwiając jej pozostanie samotną wyspą na tle przeobrażeń społecznych.

By sprostać tym wyzwaniom, będącym pewnym kompromisem między tradycyjnie ujmowaną rolą uniwersytetu a (post)nowoczesnymi wyzwaniami globalnego rynku, próbą skonstruowania synergii, ośrodki naukowe i badacze potrzebują szeroko rozumianej, silnej autonomii. Niezależność decyzyjna na poziomie jednostkowym i instytucjonalnym może być warunkiem do tworzenia uniwersytetu, będącego ważnym podmiotem, dbającym zarówno o holistyczny rozwój ludzkich umysłów i kształtowanie krytycznych, empatycznych obywateli (nie-konsumentów), jak i związki nauki z gospodarczym otoczeniem. Efektywność ekonomiczna nie powinna zostać jednakże wyniesiona na piedestał, stając się kluczowym elementem oceny uniwersytetów i kierunkiem ich rozwoju.

Interes ekonomiczny wymaga oparcia się na naukach humanistycznych — dzięki nim możliwe jest stworzenie warunków do odpowiedzialnego i uważnego zarządzania oraz rozwój kultury sprzyjającej innowacjom. Nie trzeba dokonywać wyboru między typem edukacji promującym zysk a tym, który sprzyja dobremu obywatelstwu. Dobrze rozwijająca się gospodarka potrzebuje umiejętności, które wzmacniają obywatelskość, stoją na straży ustroju demokratycznego, etyki obywatelskiej, debaty publicznej. Celem uczelni powinno być nie tylko wytwarzanie i upowszechnianie wiedzy, lecz także zaangażowanie w życie wspólnoty, krzewienie i wsparcie postaw krytycznych, twórczych — a przecież tym samym — bardziej innowacyjnych, nierzadko w konsekwencji bardziej konkurencyjnych i autorefleksyjnych zarazem. Wspominana już filozofka i etyczka, Martha Nussbaum, twierdzi, że „[w] wyścigu za innowacyjnością nie wolno zlekceważyć wysiłku zrozumienia rzeczy, które nas otaczają; to domena szeroko rozumianej działalności humanistycznej i artystycznej” (2016: 27). Za jeden z wielu inspirujących przykładów niech posłuży teoria widzenia Strzemińskiego (artysty o gruntownym wykształceniu humanistycznym), wyprzedzająca o kilkadziesiąt lat odkrycia neuropsychologów i neurobiologów na temat ludzkiej percepcji (*Teoria widzenia* 2016). Co więcej, instrumentalizacja kształcenia uniwersyteckiego redukuje zdolności uczelni do bycia mądrą wspólnotą. Według Przemysława Plucińskiego „[p]roblem kryzysu współczesnego uniwersytetu nie może być (...) wpisany wyłącznie w kontekst instrumentalizacji uniwersytetu, nauki i poznania oraz ich utowarowienia”. Należy pamiętać, że „[p]raca filozofa czy artysty nie daje się przelożyć na system instrumentów usprawniających nasze życie, ale to ona stwarza bogactwo, z którego czerpie człowiek, chcąc być człowiekiem pełniejszym, człowiekiem uznającym swoje życie za lepiej spełnione ku pożytkowi własnemu i innych” (*Wolność, równość, uniwersytet* 2011: 27). Nie należy zatem zagubić wrażliwości, pierwiastka decydującego i konstytuującego nasze *humanitas* w drodze ku konkurencyjności i efektywności.

Interesującą wizję przemian uniwersytetu (i myśleniu o nim) przedstawia Krystian Szadkowski, proponując reżim dóbr wspólnych, wykraczający poza dychotomiczny spór dotyczący przyszłości szkolnictwa wyższego (utopijny powrót do korzeni versus dalsza komercjalizacja i komodyfikacja). W jego ujęciu (sięgającym do idei ekonomii współpracy) uniwersytet ma być instytucją dobra wspólnego, częścią kooperatywnego szkolnictwa wyższego, redukując prymat zasad konkurencji i własności (Szadkowski: 2015: 277–295). Uczelnia może stać się liderem przemian społecznych nie poprzez replikację powszechnych, ukonstytuowanych reguł gry, lecz dzięki działaniom z wnętrza systemu, na obrzeżach istniejących schematów, w duchu idei Martina Heideggera, iż „największe idee zjawiają się niepostrzeżenie” (Heidegger 2002: 49). Nieustanny udział wspólnoty akademickiej w twórczym procesie kreacji „największych idei”, na przekór erozji funkcji intelektualnych i kulturowych uniwersytetu, której świadkiem jesteśmy, jest jedną z tych aktywności, dzięki którym uczelnie pozostają istotnym podmiotem życia publicznego. Uniwersytet powinien, mimo to, odpowiedzieć na rodzące się wyzwania późnej nowoczesności, zanurzonej w etyce kapitalizmu. Jednym z jego celów, jako instytucji publicznej, wspólnotowej, winno być zarówno służenie społeczeństwu, jak i wysuwanie krytyki wobec jego mechanizmów. Imperatyw ten nie będzie mógł być jednak spełniony, jeśli uczelnia stanie się na nowo więżą z kości słoniowej, a jej członkowie — gatunkiem *homo academicus* (Mayor 1989: 16).

Jak twierdzi Tadeusz Ślawek: „uniwersytet musi (...) respektować prawa rynkowej ekonomii, lecz nie wolno mu przystać na to, aby ekonomia stała się jedynym regulatorem życia uniwersyteckiego i społecznego” (Ślawek 2002: 31). Nie wolno zaakceptować stanu, w którym *utilitas* zawłaszcza i redukuje *curiositas*, postawę jednostki refleksyjnej, pytającej, świadomej swych ograniczeń i swej niewiedzy. Wszakże „[p]ołączenie potrzeby użyteczności i idealistycznego dążenia do odsłaniania prawdy leży u podstaw instytucji uniwersytetu, w samym jej sercu (...)” (Kościelniak i Makowski 2011: 39). Konkurencyjność stała się faktem, immanentną cechą współczesności, od której uniwersytet, jako instytucja społeczna nie może i nie jest w stanie uciec. Zamiast wybrać drogę bagatelizowania społeczno-ekonomicznych przemian i drogę ucieczki, uczelnie muszą zmierzyć się z nowopowstającymi wyzwaniami. Status uczelni nie daje uprawnień do lekceważenia świata (przywołując wspomniane niebezpieczeństwo alienacji), lecz wymaga stałego z nim kontaktu i uczestnictwa w jego scenariuszach. Należy zatem bronić autonomii, nie w sposób bierny i bezrefleksyjny, lecz dbając jednocześnie o rozważne sposoby zarządzania własną strukturą oraz dobierać partnerów z sektora publicznego, biznesowego oraz pozarządowego, nie zapominając przy tym o wartości, jaką jest nauka sama w sobie. Według Stanisława Kozyra-Kowalskiego „[e]lementarną funkcją uniwersytetów i szkół wyższych nie jest dostrzymywanie kroku zmianom koniunktur gospodarczych, lecz wyprzedzanie tego rodzaju zmian” (Kozyra-Kowalski 2005: 52), urzeczywistniające się w dostarczaniu i dążeniu do wiedzy relatywnie wyspecjalizowanej o charakterze uniwersalnym. Cechą szczególną tego typu wiedzy jest wielofunkcjonalność, swoista innowacyjność, możliwość zastosowania do zupełnie nowych problemów i wyzwań.

### **Zamiast zakończenia. Humanistyka jako nauka adekwatna i istotna**

Kryzys państwa opiekuńczego znacząco wpłynął na pejzaż i reformy szkolnictwa wyższego w Europie, skutkując przemianami w sposobie finansowania sektora nauki. W ciągu ostatnich dwóch dekad rosło znaczenie konkurencyjności oraz ekonomicznej wartości

uniwersytetu w uzasadnianiu i uprawomocnianiu dotowania akademii ze środków publicznych. Przemiany państwa dobrobytu i szkolnictwa wyższego drugiej połowy XX wieku posiadają strukturalne podobieństwa w następujących po sobie epoce ekspansji i epoce oszczędności. Wyzwania, przed którym stoi *welfare state* — zmiany demograficzne, gospodarcze, polityczne i społeczne przyczyniają się do rosnącej presji finansowej, odczuwalnej w sektorze nauki, a w sposób szczególny — wśród wspólnoty akademickiej, zajmującej się humanistyką.

Funkcjonując w obecnym systemie ekonomiczno-społeczno-politycznym, europejska kadra akademicka jako znacząca grupa interesu powinna

w jasny sposób wykazywać niekwestionowaną dotąd (...) wartość dostarczanych usług edukacyjnych i badawczych. Najważniejszą kwestią dla społeczeństwa i decydentów politycznych staje się coraz wyraźniej wartość wszystkiego tego, co jest w stanie wytworzyć szkolnictwo wyższe, która jest relatywna wobec wartości rezultatów społecznych możliwych do osiągnięcia przy wykorzystaniu tych samych zasobów finansowych gdzie indziej. (Kwiek 2015: 34)

Wśród wspólnoty akademickiej nie ma jednakże konsensusu dotyczącego zgody na przystosowawczy charakter działań. Wielu jej członków proces komodyfikacji rzeczywistości uniwersyteckiej (w tym uzasadniania prowadzenia badań poprzez użycie argumentów natury ekonomicznej) opisuje w kategoriach współczesnego kryzysu edukacji, a w szczególności — humanistyki, wiedzy o charakterze emancypacyjnym i bezinteresownym. Krystian Szadkowski stwierdza wręcz, że globalny wyścig o prestiż (a tym samym obecnie — o środki, dotacje, miejsce w rankingach) jest jedną z podstawowych blokad rozwoju nauki i edukacji wyższej (Szadkowski 2015: 273).

Mając to na uwadze, warto rozwijać i podkreślać rolę zaangażowanych społecznie, nowych nurtów badań humanistycznych, które za cel stawiają sobie tworzenie wiedzy stosowanej, wraz z wprowadzaniem zmian w społeczeństwie. Ekspozowany winien być proces tworzenia związków między humanistyką a funkcjonowaniem etycznym jednostek i wspólnot, który Ewa Domańska określa jako „zwrot ku sprawczości” (*the agentiveturn*). Dzięki niemu tworzy się przestrzeń dla buntów, rewolucji (będących częścią obecnego pejzażu społecznego), a podmiot zyskuje siłę sprawczą (Domańska 2007: 56).

Wydaje się, że bez radykalnej transformacji społeczeństwa jako całości, uniwersytet, będący integralną częścią kapitalistycznego sposobu produkcji, nie może przejść trwałej przemiany. Pierwsze — choć jeszcze nie wystarczające, by zmienić rzeczywistość społeczną — oznaki buntów obserwujemy podczas masowych protestów w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Meksyku, Wenezueli i innych krajach, w których kapitalizm akademicki spowodował głębokie przemiany w sposobie myślenia i uprawiania nauki. Kryzys może bowiem okazać się cykliczną determinantą zmiany, punktem zwrotnym, a nie preludium kłęski.

Odwołując się do słów Henryka Elzenberga, „[w]alka beznadziejna, walka o sprawę z góry przegraną bynajmniej nie jest poczynaniem bez sensu. (...) Wartość walki tkwi nie w szansach zwycięstwa (...), ale w wartości tej sprawy” (Elzenberg 1994: 368–369). Stawką w tej walce „jest obrona humanistyki jako wiedzy adekwatnej — to znaczy pozwalającej nam odnaleźć się w świecie — oraz istotnej, czyli dającej coś, czego nie może dać nic innego poza nią” (Sowa 2014: 194).

## Bibliografia

- Antonowicz Dominik (2005), *Uniwersytet przyszłości. Wyzwania i modele polityki*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Brown Richard H., Clignet Remi (2000), *Democracy and Capitalism in the Academy: the Commercialization of American Higher Education* [w:] *Knowledge and Power in Higher Education*, red. R.H. Brown, J.D. Schubert, Teachers College, New York–London.
- Buckleyjan Cara (2012), *The New Student Activism*, [http://www.nytimes.com/2012/01/22/education/edlife/the-new-student-activism.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/01/22/education/edlife/the-new-student-activism.html?_r=0) [dostęp: 17 sierpnia 2017].
- Collins Randall (1979), *The Credential Society*, New York Academic Press, New York.
- Cummings Peter M.M. (2015), *Democracy and Student Discontent: Chilean Student Protest in the PostPinochet Era*, „Journal of Politics in Latin America”, vol. 7 (3).
- (2017) *Student Movement in Chile: Explaining a Protest Paradox*, <http://www.panoramas.pitt.edu/health-and-society/student-movement-chile-explaining-protest-paradox> [dostęp: 12 września 2017].
- Domańska Ewa (2007), „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Elzenberg Henryk (1994), *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Znak, Kraków.
- Etzkowitz Henry (2002), *MIT and the Rise of Entrepreneurial Science*, Routledge, London.
- Freeman Brigid, Marginson Simon, Tytler Russell (2014), *The Age of STEM: Educational Policy and Practice Across the World in Science, Technology, Engineering and Mathematics*, Routledge, London.
- Grosse Tomasz G. (2008), *Co dalej ze strategią liżbońską?*, „Analizy i Opinie”, nr 84, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Heidegger Martin (2002), *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- Hejwosz-Gromkowska Daria (2014), *Czy nam się oplaca? — o instrumentalnej orientacji w nauce. Kilka uwag z perspektywy humanisty*, „Liberté!”, nr 10/2014, Fundacja Industrial, Łódź.
- Kahl Reinhard (2013), *Kto często gra w teatrze, będzie lepszy z matematyki* [w:] *Edukacja. Przewodnik Krytyki politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Kargulowa Alicja (2005), *Przemiany edukacyjnego rynku. Rynek (dla) zadowolonego konsumenta* [w:] *Rynek i kultura neoliberalna a edukacja*, red. A. Kargulowa, S. M. Kwiatkowski, T. Szkudlarek, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Komercjalizacja edukacji. Konsekwencje i nowe zagrożenia* (2010), red. M. Sysko, Ośrodek Myśli Społecznej im. Ferdynanda Lassalle’a, Wrocław–Warszawa.
- Kozyr-Kowalski Stanisław (2005), *Uniwersytet a rynek*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Kwiek Marek (2015), *Uniwersytet w dobie przemian. Instytucje i kadra akademicka w warunkach rosnącej konkurencji*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Lewartowska-Zychowicz Małgorzata (2010), *Homo liberalis jako projekt edukacyjny. Od emancypacji do funkcjonalności*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Mannheim Karl (2008), *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa.
- Mayor Federico (1989), *Culture and the University*, „Journal Higher Education in Europe”, vol. 14.
- Melosik Zbyszko (2009), *Uniwersytet i społeczeństwo. Dyskursy wolności, wiedzy i władzy*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.

- Nevo Ofra, Nevo Baruch (1996), *The Promotion Game*, „Journal of Personal Evaluation in Education”, vol. 10.
- Nussbaum Martha C. (2016), *Nie dla zysku. Dlaczego demokracja potrzebuje humanistów*, tłum. Pawłowski Ł., Biblioteka Kultury Liberalnej, Warszawa.
- Opilowska Marta (2009), *Współcześni studenci jako stratedzy własnej kariery zawodowej (w świetle teorii gier i kredencjalizmu)*, „Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja”, nr 4(48).
- Palacios-Valladares Indira (2016), *Protest Communities and Activist Enthusiasm: Student Occupations in Contemporary Argentina, Chile and Uruguay*, „A Journal for and About Social Movements”, vol. 8 (2).
- Prywatyzacja szkolnictwa wyższego w Polsce* (2000), red. B. Misztal, Stowarzyszenie Rektorów i Założycieli Uczelni Niepaństwowych, Kraków.
- Ransby Barbara (2015), *Students as Moral Teachers: A Survey of Student Activism and Institutional Responses*, <https://www.aacu.org/diversitydemocracy/2015/fall/ransby> [dostęp: 11 września 2017].
- Rutkowiak Joanna (2008), *Neoliberalizm jako kulturowy kontekst kształtowania się tożsamości współczesnego nauczyciela (ku problematyce oporu i odporu edukacyjnego)*, „Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja”, nr 1(41).
- Schmidt Peter (2014), *Tasked to Protect All on Campus, but Accused of Racial Bias*, [https://www.nytimes.com/2014/12/29/us/tasked-to-protect-all-on-campus-but-accused-of-racial-bias.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2014/12/29/us/tasked-to-protect-all-on-campus-but-accused-of-racial-bias.html?_r=0) [dostęp: 12 sierpnia 2017].
- Schumpeter Joseph A. (2009), *Kapitalizm, socjalizm, demokracja*, tłum. M. Rusiński, Naukowe PWN, Warszawa.
- Shore Cris, Wright Susan (2004), *Whose accountability? Governmentality and the auditing of universities*, „Paralax”, vol. 10(2).
- (2015), *Governing by numbers. Audit culture, rankings and the new world order*, „Social Anthropology/Anthropologie Sociale”, vol. 23(1).
- Ślawek Tadeusz (2002), *Antygona w świecie korporacji: rozważania o uniwersytecie i czasach obecnych*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Sowa Jan (2014), *Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 1.
- Strzemiński Władysław (2016), *Teoria widzenia*, red. nauk. I. Luba, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Szadkowski Krystian (2015), *Uniwersytet jako dobro wspólne. Podstany krytycznych badań nad szkolnictwem wyższym*, PWN, Warszawa.
- Szkudlarek Tomasz (2007), *Edukacja i konstruowanie społecznych nierówności* [w:] *Fenomen nierówności społecznych*, red. J. Klebaniuk, ENETEIA, Warszawa.
- Torczyńska Monika (2013), *Kryzys zaufania w relacjach społecznych a kapitał społeczny współczesnej demokracji* [w:] *Nauki społeczne wobec kryzysu i nowych wyzwań. Teoria i praktyka*, red. nauk. Z. Dacko-Piukiewicz, I. Emmerova, Wydawnictwo Edukacyjne „AKAPIT”, Toruń.
- Uniwersytet zaangażowany — zapomniana historia. Z Andrzejem Mencwelem rozmawia Sławomir Sierakowski*. *Uniwersytet zaangażowany* (2010), *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Welch Anthony R. (1997), *All change? The professoriate in uncertain times*, „Higher education”, vol. 34.

- 
- Wilczyński Marek (2016), *Dziwięć uwag o humanistyce na uniwersytecie* [w:] *Humanistyka z widokiem na uniwersytet*, red. M. Cieliczko, E. Nowicka, J. Wolska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Wolność, równość, uniwersytet* (2011), red. C. Kościelniak, J. Makowski, Instytut Obywatelski, Warszawa.
- Wong Alia (2015), *The Renaissance of Student Activism*, <https://www.theatlantic.com/education/archive/2015/05/the-renaissance-of-student-activism/393749/> [dostęp: 20 sierpnia 2017].
-



**OLGA ŁABENDOWICZ**  
Uniwersytet Łódzki\*

## Participatory Audiovisual Translation in the Age of Immediacy

### Abstract

In the age of participatory culture and post-translation, the liberalization of the domain of audiovisual translation (AVT) was only a matter of time. The key four factors which have contributed to this demotic turn include: Linguistic Competence, Availability, Immediacy, and Free-of-Chargeness. Amateur and fan-produced translations increasingly gain in popularity. Meanwhile, the expectations of the industry towards professional translators has become more challenging than ever. The aim of the presented paper is to explore whether these changes call for a more market-driven approach towards AVT in the age of the opening of the industry for other agents.



\* Zakład Translatoryki Instytutu Anglistyki Wydziału Filologicznego  
Uniwersytet Łódzki  
ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź  
adres do korespondencji: ul. Źródłowa 41/1, 91-735 Łódź  
e-mail: [olgalabendowicz@wp.pl](mailto:olgalabendowicz@wp.pl)

In 2004 Jorge Díaz Cintas already remarked that, “In numerical terms, the translation carried out in the audiovisual realm is the most important translational activity of our time”. Since then, Translation Studies (in general) and AVT (in particular) have undergone a number of changes as far as their key objectives are concerned — the Cultural Turn, which began in 1990s, seems to have paved a way for yet another approach: the Demotic Turn and “the shift towards participatory audiovisual translation” (Luis Pérez-González 2014). These two interrelated phenomena have shed new light on AVT.

In today’s digitalized and fast-paced world, audiences’ expectations and criticism appear to have taken over the reins. AVT as such has been radically democratized due to the omnipresence of free online tools and immediacy of the Internet. The question remains: what do these entail and what will be the consequences thereof? Will the age of post-translation (in Edwin Gentzler’s terms) call for a more market-driven approach to AVT?

### **The Fours Horsemen of the Apocalypse**

Back in 1998, Riggs referred to English as “lingua global” or “glottoglobal”. Due to the clear dominance of English in the media, cinema, and everyday lives, audiences have become increasingly familiar with the language as a result of which their linguistic competence in English has also visibly improved. According to a survey by TNS OBOP (2015) conducted on a group of 1,000 Polish participants aged above 15 years old, over half of Poles (56 percent) knows at least one foreign language. Most frequently it is English — 57 percent of respondents declared basic knowledge thereof. However, already twenty-, thirty- and forty-year-olds evaluated their linguistic skills in English as good.

On the other hand, according to research by Nielsen (2016), although the importance of traditional television has not diminished, more and more people resort to watching audiovisual materials online — as a result of which, web portals and service providers (such as VoD in Poland) keep adding new productions for viewing (from very short videos, to feature films). Needless to say, there is also a number of undocumented or simply illegal websites which offer immediate and free access to a wide range of films and TV series in the original version (the likes of “watchseries” or “putlockers”), or with some mode of AVT already embedded onto the image (cda.pl).

Moreover, as Agnieszka Gromkowska points out, “In cyber-space everything is right now; the ‘cult of immediacy’ typical for modern culture peaks” (1999: 37). This ‘cult of immediacy’, referred to by John Tomlinson as “the Culture of Speed”, rests on “the redundancy or abolition of the middle term”, understood here as the impression that “little separates desire and its satisfaction, that, almost as a constant of modern existence, stuff arrives” (2007: 91). Simply put, we want something and we want it now. Including translated productions.

Therefore, Linguistic Competence (of the source text language), Availability (of on-line tools for rendering amateur translations), Immediacy (of access to online translations) and Free-of-Chargeness (thereof) all result in a great volume of online translations available at hand, often even prior to the official premiere of a given film or a TV series episode on the Polish market.

Although these phenomena undoubtedly make the lives of audiences easier, they may, however, be perceived by the theoreticians and practitioners as the Four Horsemen of the Apocalypse — representing Death (of professional quality translations), Pestilence (of understanding the technical constraints of a given mode of AVT), War (against the elitist character of translations in general), and which in theory, could also bring Famine (for professionals). Notwithstanding this analogy being possibly viewed as an embellishment, what remains clear is that the translational environment for AVT appears to be changing. But what exactly does this change entail?

### **The Demotic Turn and Participatory Audiovisual Translation**

When Díaz Cintas was writing about AVT as a key translation type of our age, to support this claim, he emphasized the size of audiences it reaches, a wide range of translated products (various film and television genres) as well as “the immediacy of reception”. Yet, as he also pointed out: “A clear paradox exists which emphasises the surprising imbalance between the little research on audiovisual translation and its enormous impact on society”.

Nevertheless, the volume of studies devoted to AVT gradually increases. As Yves Gambier noticed, “Although scholars have produced a wealth of material in the last two decades, they have tended to limit themselves to a small range of issues, with a certain degree of prescriptivism” (2014: 56). And that poses the real problem: although

interdisciplinarity increasingly characterizes AVT research today, with methods and concepts borrowed from literary studies, sociology, experimental psychology, film studies, reception studies, history and didactics, the frameworks within which much AVT analysis has been and is being conducted remain mainly linguistics, including pragmatics, discourse analysis and cognitive linguistics, as if the verbal component of AVT were sufficient to describe and understand AVT as a process and a product, with its social and ideological impact. (Gambier 2014: 56)

Which, clearly enough, they are not.

Moreover, as El-dali (2011) observed,

the past fifteen years or so have seen the focus of translation studies shift away from linguistics and increasingly to forms of cultural studies. There has also been a shift towards studies that have incorporated models from functional linguistics and Critical Discourse Analysis, locating the text within its sociocultural context. (El-dali 2011)

Additionally,

More recently, technological advances, which have transformed the working conditions of professional translators and researchers and have spawned new forms of translation, have also produced new areas of research, some linked to the effects of globalization and some to forms of intersemiotic translation. (El-dali 2011)

All this seems to be the realization of “post-translation studies” — a term used by Edwin Gentzler in his 2017 publication *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. In a foreword to the volume, Susan Bassnett stresses that it signifies a need for connection between Translation Studies (TS) and other academic disciplines thus an interdisciplinary approach. This can be easily extended to AVT — the need for incorporating the achievements of other scholarly disciplines (Cultural Studies, Literary Studies, to name just a few) has accompanied AVT since its emergence.

On the other hand,

The recent vigorous appearance of digital technology and the increase of digital telecommunication in the market and in our lives have forced audiences and market agents to reconsider the role of audiovisual translation modes in terms of audience appeal, choice and commercial success. (Chaume 2016)

And this, precisely, is where the paradox mentioned by Díaz Cintas lies.

As Frederic Chaume (2013) identifies, “changes in cinema, theater, TV and DVD consumption, among others all over the world, show that we are facing a new turn in the field of audiovisual translation: the audience’s turn. The media broadcasters’ monopoly is now over”. This “demotic turn” — a term coined in a 2010 publication by Graeme Turner — emphasizes the ever-increasing role of ordinary people in today’s media” (Turner 2010: 233). Moreover, in audiovisual translation it was “enabled by the democratization of access to digital technologies and the proliferation of collaborative mediation processes”, which is at the same time a clear signal that audiovisual translators face the end of their monopoly (Turner 2010: 233), what points to the opening of AVT for other agents.

Finally,

The shift towards **participatory audiovisual translation** crucially undermines some long-standing tenets of the discipline, including the generalized perception of translators as politically disengaged mediators without agenda of their own prevalent critiques of subtitling and dubbing as exclusively patron-driven activities. (Pérez-González 2014: 233, original bold)

This phenomenon is closely related to the emergence of participatory culture, which Henry Jenkins et.al. define as “a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one’s creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices” (2009: 3). This liberalization of the rules of how and who renders audiovisual translations is already visible online — the sheer volume of amateur or fan-produced translations is constantly growing.

### Liberalizing Audiovisual Translation

All this is closely related to the audiences' expectations and preferences. As Chaume observes,

in the field of audiovisual translation, young audiences may prefer to consume fansubs instead of traditional subtitles when watching a foreign video. Or voiced-over realities instead of dubbed ones. Or fadubs instead of dubbed cartoons. (Chaume 2016)

This is not surprising if we bear in mind the Availability, Immediacy and Free-of-Chargeness factors of amateur or fan-produced translations. At the same time, “thanks to technology, Internet communities have appeared with the aim of creating (Italian, Spanish, Finnish, etc.) subtitles for American AV productions in order to allow them to have immediate access to new episodes of popular series or new films” (Gambier 2014: 53). Therefore, “we are witnessing an increase in terms of the available content to which users want instant access — and such content is no longer just the product of the entertainment industry” (Georgakopoulou 2012). As a consequence, “The spread of phenomena such as fansubbing, which has resulted in many subtitle files being available over the internet, and crowdsourcing also have an effect that we cannot ignore” (Georgakopoulou 2012).

On the other hand, as Dominique Pelletier observes, “In our digital era, the process of formatting subtitles central to achieving intersemiotic cohesion requires the mastery of subtitling codes and software, to which access has increased with the popularization of open-source platforms” (2016). Moreover, as she adds,

This democratization of subtitling tools lead to a vast increase of both professional and non-professional subtitling practices, such as fansubbing and the subtitling of social media videos. It also contributed to opening the dialogue regarding the constraints of this type of formatting and the changing guidelines associated with broadcasting standards. (Pelletier 2016)

Furthermore, the preferences towards a mode of watching cinematic productions in the original have also altered. As a result,

Now, rather than committing to a collective, uninterrupted movie experience a theatre, the spectator is often alone, mobile and distracted. This means that the film experience becomes fragmented, and changes not only the way films are understood, but it also the way they are made. (Fairbanks 2016)

Additionally,

As video on demand market continues to expand, online services like Netflix are producing more and more original films. At the same time, these companies acknowledge that their platforms do not match traditional cinema experiences. (Fairbanks 2016)

This tendency may be easily translated into translated productions with viewers much more likely to watch them at home thus more likely applying amateur or fan-produced translations.

Alas, the liberalization of AVT has its downsides. Although

translated audiovisual content made available through the various distribution channels that exist today reaches a wider audience than any other type of translation.

(...)

The audiovisual industry is (...) experiencing an ever-increasing demand for audiovisual translation services, yet at the same time is forced to contend with the reduction of budgets as well as the contraction of timeframes in which these services need to be provided. (Georgakopoulou 2012)

As a result, translators are faced with great expectations, whereas a gap created by the said high demand is easily filled by amateurs, who are expected usually merely to provide translations quickly and for free. Yves Gambier notices that

While two to four years are needed to produce a film (from scriptwriting and the search for financial support through to release and broadcasting), very often only a few days are given to provide the translation. Thus, it is hardly surprising that most people consider AVT as a “problem”, or as a “loss”, rather than as a creative solution to the problems of international distribution. (Gambier 2014: 45)

Therefore, although the actual translation has to be rendered at a similar speed as an amateur one, the professionally prepared film or an episode of a TV series with a professional translation appears in Poland on the screens in the translated version relatively late. Meanwhile, amateurs prepare their translations and upload them online. Again, almost immediately (as compared to the professional version) and usually free of charge.

As a consequence, as Chaume points out, “The days of decisions taken by just a few agents, used to dictating what audiences like and dislike, are progressively coming to an end” (2016). Let us, hence, reflect on the ways in which these changes might affect AVT.

### **Towards More Market-Driven AVT?**

If we consider an audiovisual translation rendered by a professional translator to be a product (which it is), and the viewers who chose a given production with such a translation to be the consumers of this product, then the picture would become slightly altered. While, as pointed out by Costales, “we have to bear in mind that the adaptation of video games is a market driven activity and therefore it does not differ substantially from other sectors like cinema or TV” (2012: 404) — the “Big Three” of AVT in Poland (dubbing, subtitling, and voice over) still seems to hold a slightly different position. However, were we to analyze AVT in terms of marketing, it might offer a broader understanding of how AVT is to proceed — both academically and in practice.

First of all,

To understand consumption and its social and cultural significance, (...) it is necessary to observe what people do with the things they get from the market and to ask what part materiality plays in human interactions and rituals; how consumers appropriate, transform, and domesticate objects and their meanings; and to what extent they integrate contemporary cosmologies. That is, why and for what do people want the things they acquire?. (Rosales and Rodrigues 2011)

In other words: what are the expectations of AVT audiences, what do viewers need the translations for, and which features thereof they value most? In order to fully understand these aspects, let us first differentiate between a “need” and a “want”.

According to Rosales and Rodrigues, “A need is defined as a circumstance in which something is necessary, a thing that is wanted or required” (2011). On the other hand, “Want refers to scarcity, the state of being absent, or a desire for something necessary to life”. Moreover, “the distinction between needs and wants based on these parameters promoted the association of needs to human nature or to society and of wants to individual choice” (Rosales and Rodrigues 2011). Thus, as the authors point out,

the first can be subjected to objective authoritative knowledge, whereas the second admit guidance and intervention only from the individual experiencing them. Notions such as “the sovereignty of the consumer” or “the undisputed nature of personal taste” rely on the idea that wants, contrary to needs, do not constitute a matter of rational knowledge and exist beyond collective life and social debate. (Rosales and Rodrigues 2011)

Both, needs and wants, are clearly reflected in the expectations and preferences of AVT audiences.

Furthermore, “The Marketing Concept is preoccupied with the idea of satisfying the needs of the customer by means of the product as a solution to the customer’s problem (needs)” (Kotler 2000). Nevertheless, already Societal Marketing Concept holds that “this all must be done in a way that preserves or enhances the consumer’s and the society’s well-being” (Kotler 2000). This approach seems logical should it be applied to AVT — after all, all translations shall be aimed at satisfying the audiences’ *need* to understand a source text in translation, and the *want* to get a high-quality translation.

Although the former is indisputable, the latter is recently posing some difficulties since to know whether the want has been satisfied, we must first clarify what consumer satisfaction entails. According to Giese and Cote, it can be defined as “A summary affective response of varying intensity”, “The exact type of affective response and the level of intensity” of which are “likely to be experienced must be explicitly defined by a researcher depending on the context of interest” (2000: 15). Since “A viewer of a film brings to the film their own experiences and influences and this shapes their response” (Snyder 2011: 192), another phenomenon we shall be aware of is the so-called Horizon of Expectations that audiences are likely to exhibit. According to Zhang, it

refers to the set of expectations against which readers perceive the text. It claims that people within the culture share a common set of understandings about what’s possible, probable, impossible, etc.<sup>1</sup>. It is exactly our shared Horizon of Expectations that makes our mutual understanding possible and enables people of various cultures to communicate. (Zhang 2013: 1412)

Although the concept was initially applied to Literary Studies, it can be easily adopted in AVT — and what AV audiences now seem to expect from AVT are Immediacy, Availability, and Free-of-Chargeness, all of which, when combined, may very often result in low-quality translations rendered by amateurs or fansubbers/fandubbers. Fast-food-translations of sorts, we consume in numbers, which do not really offer too much of real nourishment.

<sup>1</sup> [http://faculty.goucher.edu/eng211/readerresponse\\_theory.htm](http://faculty.goucher.edu/eng211/readerresponse_theory.htm).

**“Everyone’s an expert, and no one is informed”: is the customer always right?**

Although it does not seem feasible that film and TV producers would soon resort to amateur translations instead of professionally rendered ones, let us remember that professional translators face great expectations to produce translations extremely quickly.

Meanwhile, audiences have at their disposal multiple platforms where they can easily voice their opinions about films, which often results in criticizing the translations featured in a respective production. However, these critical remarks very often do not take into account the technical constraints of a given mode of AVT. At the same time, in light of their availability and immediacy, online amateur or fan-produced translations (which usually disregard the technical aspects and/or translation strategies and procedures) gain popularity.

As a result, viewers get accustomed to unprofessional translations and are more likely to compare the professionally rendered translation to amateur ones. This, in turn, is often a consequence of the fact that having a considerable linguistic competence in English, they view word-for-word amateur translations as more directly responding to their “want” (as a tool assisting them in improving their linguistic skills<sup>2</sup>). In turn, to quote the title of a 2010 article discussing politics by Dr. Gilbert N. Kahn, “Everyone’s an expert, and no one is informed”. Which, sadly, can be easily used in the discussion devoted to audiovisual translation.

If we were to adapt the golden rule of marketing stating that “the customer is always right” to AVT, we might end up in a professionally undesirable place, where principles and best practices do not really matter. Once again, if we resort to marketing, we may actually realize that this slogan is utterly wrong.

According to Bubba Page, an entrepreneur and the founder of two startup companies, “the customer is not an expert”, thus it is part of the actual expert’s role “to explain (...) why what you have to offer is the best deal on the market” (2015). He also quotes Bret Larson, CEO and co-founder of a telemedicine software company, who referred to this rule as “one of the most destructive business models”. Therefore, as Page adds, one shall “Be interested in (...) customer’s experience, but if only one person is upset, do not assume that you need to bend over backwards to rework the entire experience to address one outlier” (Page 2015). Should this be applied to AVT, we might conclude that professional audiovisual translators may easily continue to operate in a non-modified manner, despite the criticism from viewers. This, however, does not provide too many answers as to how academia and practitioners, as well as AVT as such, shall move forward.

**Anticipated Consequences and Further Developments**

In the age when personal opinions are considered of almost the same value as facts, what is and what shall be the position of Translation Studies and, by extension, Audiovisual Translation? Where in this problematic ecosystem of interdependence of respective opinions shall be placed a translation itself and its creator, the translator? If translation is the product, and audience is the consumer, should the product be adjusted to more closely meet the needs and wants of the customer?

---

<sup>2</sup> Subtitling as a tool for learning foreign language has been discussed eg. by d’Ydevalle (2002), Araujo and Costa (2013), European Commission (2011), Talavan (2006), Loing (2010), among others.



As Georgakopoulou (2012) points out,

As an industry which has strong links with and is heavily influenced by changes in technology, it is only natural to turn to language technology experts seeking from them solutions to meet the demand and deliver quality end products. All the above is bound to influence the very process of audiovisual translation. (Georgakopoulou 2012)

In the meantime, “Content providers and broadcasters are trying to reach the widest audience possible, while the rapid growth of internet-based video has made it increasingly common that subtitles accompany streamed and downloaded content” (Georgakopoulou 2012). What we might observe is the increasing liberalization of AVT and a wide acceptance of amateur and fan-produced translations by audiences in the form of participatory audiovisual translation. This, undoubtedly, may be perceived as a shift from elitism to egalitarianism in AVT.

In light of the demotic turn, it would be definitely beneficial were scholars and practitioners to pay more attention to the needs and wants of audiences in order to first, understand them better, and second, to try to integrate some of these into the theoretical and practical approaches. And eventually to find a common ground that would be satisfactory to all parties.

After all, as Jorge Díaz Cintas emphasized,

It is of little benefit to us or our society to shut ourselves away in an ivory tower and draw up theories with no empirical base, to produce a practical work that has no theoretical base, or to teach processes that have nothing to do with the reality of the workplace and have no solid theory behind them. (Díaz Cintas 2004)

Following the scholar’s recommendation:

To gain visibility and to assure the social welfare of translation, we need to join forces and avoid the creation of an unnecessary schism between the three dimensions, each as indispensable as the others. (Díaz Cintas 2004)

We shall therefore all keep a close eye on the further developments in the field — focusing not only on the industry, but also (or rather mainly) on the ever-changing trends, which have recently brought about and now perpetuate the participatory audiovisual translation.

---

## Bibliography

- Chaume Frederic (2015), *Audiovisual Translation Trends: Growing Diversity, Trends, and Enhanced Localization*, “Media Across Borders: Localising TV, Film and Video Games”, eds A.Esser, I.R. Smith, M.Á. Bernal-Merino, Routledge, Londyn–Nowy Jork.
- (2013), *The Turn of Audiovisual Translation*, “Translation Spaces” 2, John Benjamins.
- Díaz Cintas Jorge (2004), *Subtitling: the Long Journey to Academic Acknowledgement*, “JoSTrans. The Journal of Specialized Translation”, Issue 01, January, [http://www.jostrans.org/issue01/art\\_diaz\\_cintas.php](http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php) [access: 24 February 2017].
- El-dali Hosni Mostafa (2011), *Towards an Understanding of the Distinctive Nature of Translation Studies*, “Journal of King Saud University — Languages and Translation”, Volume 23, Issue 1, January, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2210831910000056> [access: 24 February 2017].
- Fairbanks Joseph (2016), *The Lone Spectator Phenomena: Video on Demand Versus Baudry's Apparatus Theory*, “Edge”, August 24, <http://sites.dartmouth.edu/edge/2016/08/24/video-on-demand-versus-baudrys-apparatus-theory-and-the-cinematic-experience-of-online-streaming/> [access: 24 February 2017].
- Gambier Y. (2014), *The Position of Audiovisual Translation Studies* [in: *The Routledge Handbook of Translation Studies*, eds C. Millán, F. Bartrina, Routledge, Londyn–Nowy Jork.
- Georgakopoulou Panayota (2012), *Challenges for the Audiovisual Industry in the Digital Age: the Ever-Changing Needs of Subtitle Production*, “JoSTrans. The Journal of Specialized Translation”, Issue 17, January, [http://www.jostrans.org/issue17/art\\_georgakopoulou.php](http://www.jostrans.org/issue17/art_georgakopoulou.php) [access: 24 February 2017].
- Gentzler Edwin (2017), *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Routledge, Abingdon–New York, <https://books.google.pl/books?id=BVtuDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- Giese Joan L., Cote Joseph A. (2000), *Defining Consumer Satisfaction*, “Academy of Marketing Science Review”, January, <http://www.proserv.nu/b/Docs/Defining%20Customer%20Satisfaction.pdf> [access: 24 February 2017].
- Gromkowska Agnieszka (1999), *Tożsamość w cyber-przestrzeni — (re)konstrukcje i (re)prezentacje*, [http://www.kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/4.\\_agnieszka\\_gromkowska\\_-\\_tozsamosc\\_w\\_cyber-przestrzeni\\_-\\_re-konstrukcje.pdf](http://www.kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/4._agnieszka_gromkowska_-_tozsamosc_w_cyber-przestrzeni_-_re-konstrukcje.pdf) [access: 24 February 2017].
- Jenkins Henry, Clinton Katie, Purushotma Ravi, Robison Alice J., Weigel Margaret (2009), *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, MacArthur, [https://www.macfound.org/media/article\\_pdfs/JENKINS\\_WHITE\\_PAPER.PDF](https://www.macfound.org/media/article_pdfs/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF) [access: 24 February 2017].
- Kotler Philip (2000), *Marketing Management*, Upper Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, <http://www2.nau.edu/~rgm/ha400/class/professional/concept/Article-Mkt-Con.html> [access: 24 February 2017].
- Media Across Borders. Localizing TV, Film and Video Games* (2016), eds A. Esser, M.A. Bernal-Merino, I.R. Smith, <https://books.google.pl/books?id=tkR-CwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- Page Bubba (2016), *3 Reasons Why the Customer Is Always Right... Is Wrong*, “Inc.”, October 15, <http://www.inc.com/bubba-page/3-reasons-why-the-customer-is-always-right-is-wrong.html> [access: 24 February 2017].

- Pallus Patryk (2016), *Szykuje się rewolucja. Dowiemy się, co ludzie oglądają w sieci*, “Business Insider Polska”, <http://businessinsider.com.pl/media/nowe-badanie-nielsena-pomiar-telewizji-i-internetu/4rlzgr> [access: 24 February 2017].
- Pelletier Dominique (2016), *Embedding the Target Text into the Source Text: Subtitling Constraints as Vectors of Translational Creativity*, Abstract for I/O [Input/Output] Symposium at the Concordia University, <http://iosymposium.tumblr.com/abstracts> [access: 24 February 2017].
- Pérez-González Luis (2014), *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, Routledge, <https://books.google.pl/books?id=T6FeBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- Riggs Fred W. (1998), *Globalization: Key Concepts*, <http://old.grida.no/geo/GEO/Geo-1-020.htm> [access: 24 February 2017].
- Rosales Marta, Vilar Rodrigues (2011), *Needs and Wants [in:] Encyclopedia of Consumer Culture*, SAGE Publications, October 9, [http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/ICS\\_MRosales\\_Needs\\_EDI1.pdf](http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/ICS_MRosales_Needs_EDI1.pdf) [access: 24 February 2017].
- Slater Don (1998), *Needs/Wants [in:] Core Sociological Dichotomies*, ed. Ch. Jenks, Sage, London.
- Snyder Mary H. (2011), *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*, The Continuum International Publishing Group, New York–London, <https://books.google.pl/books?id=nKdIB2Q58r0C&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- TNS OBOP (2015), *Znajomość języków obcych*, [http://www.tnsglobal.pl/wp-content/blogs.dir/9/files/2015/06/K.041\\_Znajomosc\\_jezykow\\_obcych\\_O05a-15.pdf](http://www.tnsglobal.pl/wp-content/blogs.dir/9/files/2015/06/K.041_Znajomosc_jezykow_obcych_O05a-15.pdf) [access: 24 February 2017].
- Tomlinson John (2007), *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, Sage Publications, London–Los Angeles–New Delhi–Singapore, <https://books.google.pl/books?id=cZSKBrZj3voC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- Translating China for Western Readers: Reflective, Critical, and Practical Essays* (2014), (eds) M. Dong Gu, R. Schulte, Albany, State University of York, <https://books.google.pl/books?id=Id5FBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- Turner Graeme (2010), *Ordinary People and the Media. The Demotic Turn*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC, Sage Publishing, <https://books.google.pl/books?id=sVfAF5FTbMoC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [access: 24 February 2017].
- Zhang Jinfeng (2013), *Translator's Horizon of Expectations and the Inevitability of Retranslation of Literary Works*, “Theory and Practice in Language Studies”, Vol. 3, No. 8, August, <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol03/08/16.pdf> [access: 24 February 2017].
-

**DOROTA UTRACKA**

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi\*

## **Humanistyczne aspekty architektury informacji. Rekonesans**

### Humanistic Aspects of Information Architecture. Reconnaissance

#### Abstract

The article presents the essence of information architecture as a process of nomenclature organization, navigation design and the search systems useful in information management. The key issue is to show in what way art and science of information environments management are becoming the tool for humanizing technology and the instrument of social development, as well as the way information architecture is becoming an inseparable part of humanistic, meta-scientific and practical aspects of the 21st century informatology. The authoress discusses various aspects of culture in Web 2.0 model, the main attributes of text architecture and also its inter-media communication functionality, scrutinizing the relation between culture of the surplus and the Internet axiology, the assumptions of economics and knowledge ecology as well as information engineering.

\* Katedra Literaturoznawstwa Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej  
ul. Sterlinga 26, 90-212 Łódź  
e-mail: [d.utracka@gazeta.pl](mailto:d.utracka@gazeta.pl)

*Tam, gdzie jest informacja, jest także architektura.*

(Jesse J. Garret)

*Nadając kształt budynkom, kształtujemy siebie.*

(Winston Churchill)

Postawiony w tytule problem zakłada kwestię dialogowego paradygmatu nauk i dyscyplin, w obrębie którego żywotnym pozostaje pytanie o możliwości, obszary oraz praktyczne formy tego dialogu. Interesować nas będzie zatem dwustronność, wymiana, komplementarność, dążenie do sytuacji, kiedy dialogiczność staje się źródłem generowania jakości transdyscyplinowych, czyli takich, które, wychodząc niejako ponad własne zakresy i obszary, tworzą coś w rodzaju nadwyżki, wartości dodatkowej. W tym kontekście kluczowymi pozostają pytania: czy humanistyka stanowi dobro samo w sobie, czy raczej zostaje dowartościowana poprzez możliwości wykorzystania jej przez narzędzia technologiczne? Na ile mało ekspansywny dyskurs humanistyki może wpływać na charakter i przebieg procesów technologizacji kultury i informatyzacji społeczeństwa? Czy i w jaki sposób humanistyka jest potrzebna technologiom? Czy muszą one determinować jej charakter i perspektywy rozwoju, czy też możliwy jest proces odwrotny? W jakim stopniu zatem humanistyka cyfrowa jest humanistyczna? Czym charakteryzuje się aksjosphera cywilizacji technicznej i wreszcie: na czym polega humanistyczny potencjał elektronicznej antroposfery oraz edukacyjna i prohumanistyczna wartość języka techniki?

Choć poniższe rozważania mogą być jedynie przyczynkiem do szerszej dyskusji, prowadzonej przecież od dawna, to, dla właściwego zrozumienia intencji ukrytej w temacie niniejszego artykułu, istotne wydaje się na wstępie ustalenie choćby ogólnego sensu słowa *humanistyka*. Abstrahując od kulturowej tradycji pojęcia i znakomitych skądinąd rozpraw poświęconych próbom zdefiniowania humanistyki, na potrzeby naszych rozważań przyjmujemy pewną dwupoziomowość znaczeń.

Pierwszy poziom znaczenia odsyłał nas będzie do *humanistyki* jako zespołu nauk i dyscyplin, których przedmiotem badań jest człowiek jako istota społeczna i jego twórczość. Skłonni będziemy przy tym opowiadać się za modelem „humanistyki otwartej”, swoiście

wielodyscyplinowej, heteronomicznej — rozumiejącej, kognitywnej, obiektywnie „relatywistycznej”, u podstaw której leży tzw. pluralizm metodologiczno-teoriopoznawczy. Pozostajemy jednak świadomi tego, że problem integracji badań humanistycznych łączy się nieodmiennie z jednością przedmiotową i/lub spójnością metod badawczych (Zamiara 2002). Stąd istotnym aspektem będą także rozstrzygnięcia pojęciowe proponowane przez Jerzego Kmity, w jego projekcie „humanistyki zintegrowanej”, stanowiącej — zdaniem filozofa — teren rozpoznawania „konkretnych zjawisk lub procesów zachodzących (...) na obszarze wybranych dziedzin kultury w konfrontacji ze zjawiskami czy procesami z równoległych (między in. chronologicznie) dziedzin kulturowych. W grę wchodziłyby również mniej lub bardziej pod względem swego zakresu rozciągnięta teoria kultury” (Kmita 2002). Objaśniając teoriopoznawczą i metodologiczną podstawę „humanistyki zintegrowanej”, Mateusz Bonecki określa ją jako „ogół dyscyplin naukowych, które łączy to, że posługują się one metodą interpretacji humanistycznej polegającej na wyjaśnianiu ludzkich czynności oraz ich wytworów poprzez przypisywanie przekonań kulturowych podmiotom tych czynności” (Bonecki 2012: 53). Oznacza to przyjęcie normatywno-dyrektywnego pojęcia *kultura*, której interpretacja wymaga racjonalizacji przekonań zastosowanych w opisie i rekonstrukcji kultury. „Tym samym — jak powiada autor — przedmiotem zainteresowań *humanistyki zintegrowanej* stają się systemy przekonań organizujące przestrzeń kooperacji, tj. zawierające praktyczne instrukcje dla działań oraz reguły ich kulturowej interpretacji” (Bonecki 2012: 53).

Zwieńczeniem nowoczesnej teorii humanistyki jest teza o jej związku ze światem wartości. Stąd w proponowanych tu rozważaniach komplementarnym wobec pierwszego staje się drugi poziom znaczeń, w którym eksponować chcemy rolę łacińskiego rodowodu słowa ‘humanistyczny’ (łac. *humanus* — ludzki), skupiając naszą uwagę na sferze trwałych i uniwersalnych wartości, a także idei, postaw i kompetencji służących rozwojowi duchowo-egzystencjalnej kondycji człowieka w świecie dóbr kulturowych, ale także człowieka jako podmiotu i kreatora zmian kulturowych.

Kluczową kategorią będzie dla nas, rzecz jasna, pojęcie *humanistyki cyfrowej* zajmującej się człowiekiem i jego wytworami w przestrzeni wirtualnej; wykorzystującej narzędzia i metody oparte na technologiach informatycznych oraz badającej jak tradycyjne działy nauk humanistycznych realizują się w rzeczywistości wirtualnej (Bomba 2013).

W tej perspektywie za cel naszych rozważań uznajemy próbę odpowiedzi na pytania: czym zajmuje się architektura informacji, na czym polega jej interdyscyplinarny status pragmatyczny i metanaukowy (aspekt naukoznawczy/naukometryczny i humanistyczny)? Jakie jest miejsce architektury informacji w obszarze takich nauk, jak informatologia i komunikologia? Czy i w jaki sposób kultura nowych technologii poszerza granice nowego paradygmatu humanistyki?

### **Kultura nadmiaru. W stronę ekologii i ekonomii informacji**

Zgodzić należy się z przekonaniem głoszącym, iż „świat, w którym tak istotne są nowe technologie, pozwalające na niespotykaną skalę globalnego przepływu: ludzi, towarów, informacji, jest światem, w którym sieciowa struktura wypiera tradycyjne grupowe konfiguracje” (Jonak, Mazurek i Tarkowski 2006: 9). Nieustanny przepływ zmultiplikowanych i często niepełnych czy też zniekształconych danych włącza bez mała wszystkich uczestników „kultury konwergencji” (Jenkins 2008) w mediologiczny spektakl, a za nim w wyszcig o palmę pierwszeństwa w dostępie do informacji. O charakterze i obiegu informacji

współdecydować może każdy. „Demokracja Sieci”, tak samo jak demokracja w ogóle, narzuca zobowiązania i staje się w gruncie rzeczy nielatwym obszarem masowej aktywności. Człowiek doby Internetu, włączony w galopujący proces gigantycznej redundancji informacyjnej, niezdolny jest samodzielnie dokonywać selekcji. Powszechna progresywność Sieci jako systemu referencyjnego sprawia, że odbiorca informacji sieciowej jest z konieczności mieszkańcem krainy chaosu, uwikłanym w hipertekstualny paradygmat świata linków, mnożących się kodów i znaczeń. Bezład nadmiaru, o którym tak sugestywnie pisał Jean Baudrillard, sprawia, że niezbędny staje się klucz do labiryntu, znajomość „gramatyki”, dzięki której wielogłoś sieci nie staje się matnią, ale dobroczynnym oceanem dóbr (Krzysztofek 2010: 66).

Problemy związane z jakością, organizacją i odbiorem informacji zrodziły potrzebę stworzenia standardów integrujących dziedziny wiedzy, stworzenia narzędzi projektowania, udostępniania i zarządzania informacją. Próbą regulacji nadmiaru informacji stają się aktywne już od początku funkcjonowania Internetu mechanizmy selekcjonowania, kategoryzacji czy agregacji publikowanych treści. Konsekwencją popularyzacji stron WWW było, jak wiemy, powstawanie katalogów stron i prywatnych zestawów linków oraz dynamiczne rozwijanie się wyszukiwarek, które zaczęły ogarniać wszystko, co poddało się indeksowaniu. Jak słusznie zauważa Jim Gray, „większość danych w Sieci ma postać niestrukturalnego tekstu”, co stwarza konieczność przetwarzania danych na model semistrukturalny, tworzenia sieciowych baz danych i relacji między nimi. W procesie strukturalizacji jako tworzeniu cyfrowego metajęzyka „wszystko jest dokumentem, wszystko jest obiektem, wszystko jest relacją” (Gray 2001: 7).

Odpowiedzią na ten stan rzeczy staje się od kilku dekad dynamicznie rozwijająca się, interdyscyplinarna nauka, czy — jak chcą niektórzy — sztuka, zwana „architekturą informacji”. Terminu użył po raz pierwszy Richard Saul Wurman w 1976 roku. Początkowo ‘architekturą informacji’ określano praktyczne umiejętności związane z tworzeniem komunikatów informacyjnych, ale z czasem rozwoju i popularyzacji hipertekstowej usługi WWW, metody przez nią stosowane zaadaptowano do budowy serwisów internetowych (Skórka 2002).

Louis Rosenfeld i Peter Morville w swej obszernej pracy *Architektura informacji w serwisach internetowych* wyprowadzają definicję pojęcia „architektura informacji” z błyskotliwie przeprowadzonych analogii między swoiście rozumianą filozofią projektowania budowli architektonicznych (od średniowiecznych katedr po stalowo-szklane konstrukcje wieżowców, sześciany biur i mieszkań; od efektywnych przestrzeni ogrodów po wnętrza zacisznych kawiarni) a zasadami projektowania i tworzenia konstrukcji w krajobrazie wirtualnym. Efektem tych porównań jest celna skądinąd konstatacja:

Sukcesem budowniczych są tylko te budowle, w których całość oddziałuje na nas silniej niż poszczególne części składowe. (...) Tak jak budynki, serwisy WWW mają swoją architekturę, która wzbudza nasze określone reakcje. [Źle zaprojektowane serwisy] przypominają nieudane budynki: domy z płaskimi przeciekającymi dachami, kuchnie, w których brak miejsca na przyzwoitą szafkę-stół do przyrządzania potraw, biurowe wieżowce, w których nie można otwierać okien i labirynty nie dość dobrze oznaczonych portów lotniczych. (Rosenfeld i Morville 2003:19–20)

To właśnie oddaje istotę zależności, która zdaje się wyjaśniać, czemu służy i jakie zadania stawia sobie architektura informacji. Zdefiniować ją możemy zatem jako:



- nową dyscyplinę poznawczą i praktyczną zajmującą się dostarczaniem zasad projektowania i tworzenia konstrukcji w krajobrazie wirtualnym;
- sztukę oraz naukę nadawania struktur i klasyfikowania serwisów (stron) internetowych i intranetowych, mających na celu ułatwienie ludziom znajdowanie informacji i ich wykorzystywanie;
- strukturalne projektowanie przestrzeni informacyjnej, służące ułatwieniu kompletowania informacji i udostępnianiu ich użytkownikom;
- proces organizowania nazewnictwa, projektowania nawigacji i systemów wyszukiwawczych pomocnych w znajdowaniu i zarządzaniu informacją,
- kombinację systemów: organizacji, nazewnictwa, wyszukiwania i nawigowania w przestrzeniach informacji (Rosenfeld i Morville 2003: 20).

Rosenfeld i Morville wyróżnili cztery podstawowe składniki architektury informacji jako systemów hipertekstowych w Internecie. Należą do nich systemy: organizacji, oznaczeń, nawigacji oraz system wyszukiwania. System organizacji jest systemem grupowania treści, system oznaczeń ustala nazwy dla wydzielonych grup treści, nawigacja jest systemem umożliwiającym poruszanie się po serwisie i przeglądania jego zawartości, zaś system wyszukiwania pozwala na formułowanie zapytań, które porównywane są z dokumentami relevantnymi (Rosenfeld i Morville, cyt. za: Skórka 2002). Architekt informacji — zdaniem Richarda Saula Wurmana — to osoba, która tworząc strukturę lub mapę informacji, pozwala innym znaleźć własną ścieżkę do wiedzy. Co więcej, jest to ktoś, kto wypracowuje wzorce właściwe dla kształtu i obiegu informacji, konstruując systemy, które będą wyznaczać standardy komunikacji XXI wieku (Skórka 2002).

Można zapytać, czy architektura informacji jest i czy może być nauką? Czy jest zaledwie dziedziną wiedzy? Czy potrafi tworzyć interakcje śróddyscyplinowe? Warto podkreślić, że z terminem „architektura informacji” początkowo kojarzono wyszukiwanie metod i procedur projektowania przestrzeni informacyjnej, a samo pojęcie funkcjonuje wciąż jako praktyczna umiejętność zawodowa. Dyskusje w gronie praktyków i zwolenników stworzenia naukowych podstaw architektury informacji pozwoliły doprowadzić do reorganizacji dotychczasowych metod od lat obecnych w rozwoju technologii informacyjnych, nadając nowy kierunek zasadom tworzenia środowisk informacyjnych (Skórka 2016: 555–576).

Wychodząc naprzeciw tej tendencji, można przyjąć nieco szerszą perspektywę; uznać architekturę informacji za kompleksową i wielodziedzinową naukę pozwalającą wyjaśniać naturę przestrzeni informacyjnej, gdzie przez informację rozumieć będziemy „relacyjne bazy danych (...) wszelkiego kształtu i rozmiarów serwisy internetowe, dokumenty, programy-aplikacje, obrazy i inne, łącznie z tzw. metadanymi, czyli atrybutami i danymi o zawartości oryginalnych obiektów, takich jak dokumenty, ludzie, procesy i organizacje” (Rosenfeld i Morville 2003: 21). W obszarze jej zainteresowań i meatanukowych kontekstów pozostaną zarówno tradycyjna teoria wyszukiwania, zorientowana na systemy (*system-oriented*) — *Information Retrieval*, jak i humanistyczna koncepcja poszukiwania informacji i zachowań informacyjnych (*human-oriented*) — *Information Seeking*, *Information Behavior*, *Human Information Behavior*. Problematyka dotycząca kultury informacyjnej (*Information Literacy*) nie pozostaje poza kwestiami pragmatyki organizacji, zarządzania informacją i wiedzą (*Information Management*, *Knowledge Management*, *Knowledge Organization*;

Cisek 2008). Użytecznym wsparciem dla omawianej dyscypliny okażą się dziś z pewnością nie tylko metodologie badań internetowych, semiotyka i antropologia nowych mediów, ale kategorie i instrumentarium badawcze teorii reklamy, ekologii mediów, teorii zarządzania, a także, sprzymierzone z pragmatyką mediologiczną, metody badań marketingowych. Możemy zatem na prawach partnerskiego dialogu umieścić architekturę informacji w kręgu takich dyscypliny, poddyscyplin, czy też dziedzin wiedzy, jak: psychologia poznawcza, ergonomia, ekologia informacji, ekonomia wiedzy, inżynieria użyteczności, bibliologia cyfrowa i współczesna informacja naukowa, infrometria, bibliometria, webometria, naukometria, socjologia, antropologia i semiotyka mediów, cyberkultura, socjo-, psycho- i etnolingwistyka, cyberlingwistyka, projektowanie graficzne i wizualne, typografia, muzealnictwo i wystawiennictwo, zarządzanie wiedzą, komunikacja marketingowa, infobrokering, projektowanie komunikacji i interakcji czy wreszcie szeroko rozumiana informatyka i wiedza o socjokulturowych mechanizmach przestrzeni Internetu.

Przywołana wielokontekstowość pokazuje, że *architektura informacji* nie jest li tylko dziedziną o proveniencji informatyczno-technologicznej. Potraktować ją należy bowiem jako dyscyplinę, czy może lepiej metadyscyplinę, której celem jest synergia wielu dyscyplin — humanistycznych i pozahumanistycznych czy parahumanistycznych. Byłaby ona zatem terenem kształtowania się nowego języka „humanistyki otwartej”, w pełni wykorzystującej zarówno metodologiczno-pojęciowe zaplecze innych nauk, jak i narzędzia rzeczywistości wirtualno-technicznej kształtowane przez nowoczesne technologie komputerowe — wykreowane przecież przez czynnik jak najbardziej humanistyczny, czyli ludzki intelekt. Architektura informacji, „pracując” na rzecz nowego paradygmatu humanistyki, byłaby zatem subdyscypliną nauki o komunikacji w jej rozumieniu medioznawczym, eksponującym aspekty technologiczne czy wręcz matematyczno-cybernetyczne, służąc niejako translacji treści technologicznych i informatycznych na treści humanistyczne, ale i odwrotnie — wprowadzałaby w obszar nowych technologii zagadnienia wpisane w kanon tradycyjnie i nietradycyjnie rozumianej humanistyki. W jej obszarze mieści się bowiem wielodyscyplinowy, lub inaczej mówiąc, „nieparadygmatyczny model nauki o komunikacji” (Kulczycki 2011: 50–51). Uznając jej mobilny status, pozostajemy zgodni co do faktu, że jej nurt cybernetyczno-informatyczny, traktowany jako fundament transmisyjnego ujęcia komunikacji w ujęciu Claude’a Shannona i Warrena Weavera, pozostaje najbliższy poznawczym i praktycznym zadaniom dzisiejszej architektury informacji. W krytycznej refleksji nad funkcją i znaczeniem cybernetycznego modelu komunikacji Michał Wendland proponuje definicje mieszczące się w paradygmacie transmisyjnym, zgodnie z którymi *komunikacja* to m.in. transmitowanie bodźców werbalnych w celu „zmodyfikowania zachowania innej jednostki, transmisja informacji, idei, emocji, umiejętności itp. za pośrednictwem symboli — słów, obrazów, figur, grafów” (Wendland 2014: 53).

Śledząc aktualne badania z zakresu filozofii komunikacji, można jednak zauważyć przeniesienie punktu ciężkości z „technologii” na „kulturę” oraz mediologię filozoficzną i antropologiczno-kulturową w ujęciu, jakie proponował między innymi Velém Flusser czy Marshall McLuhan. Takim tendencjom rozwojowym zaświadczyają zarówno praktyki badawcze wzbogacania dyskursu skupionego wokół antropologii Sieci o aspekty filozoficzno-społeczne, jak i zwrot rytualno-kulturologiczno-etnograficzny w komunikologii (zob. Wendland 2014: 9–20, 56–59). Można zatem spodziewać się, że z czasem tzw. transmisyjne ujęcie modelu komunikacji nie będzie pozostawać w opozycji do ujęcia kulturalistycznego.

Pozwoliliby to spojrzeć na architekturę informacji, po pierwsze jako na dyscyplinę z ograniczania nauk społecznych i humanistycznych, po drugie, zobaczyć w niej komponent multidyscyplinowości, jaka wpisuje się w, proponowany przez Richarda L. Lanigana, naukowy paradygmat komunikologii jako dyscypliny humanistycznej, która

(...) posługuje się metodami semiotyki oraz fenomenologii do wyjaśniania ludzkiej świadomości oraz zachowań w obrębie kultury. Jej subdyscypliny to: (1) komunikologia medialna (*Media Communicology*) — antropologiczne, psychologiczne oraz socjologiczne analizy ludzkiego zachowania w kontekście mediów elektronicznych, fotografii oraz telekomunikacji. (2) komunikologia kliniczna (*Clinical Communicology*) — nastawienia terapeutyczne na a) zaburzenia komunikacyjne związane z zaburzeniami mowy oraz słuchu lub b) pomyłki w zachowaniu spowodowane mylną informacją (na poziomie pragmatycznym lub semantycznym). (3) komunikologia sztuki (*Art Communicology*) — studia nad estetyką mediów jako kulturowej transmisji oraz rozprzestrzeniania się, w szczególności jako performatywnej twórczości, np. taniec, opowiadania ludowe, muzyka, ikonografia oraz malarstwo. (4) filozofia komunikologii (*Philosophy of Communicology*) — studia nad komunikacją w szeroki kontekście służące wyjaśnianiu języka, lingwistyki, kognitywistyki oraz cybernetyki wewnątrz dyscyplin filozoficznych: metafizyki, epistemologii, logiki oraz estetyki. (Lanigan, cyt. za: Wendland 2014: 23)

Z perspektywy zaplecza metodologicznego architektura informacji bazuje w zasadniczym stopniu na podstawach wypracowanych przez informatologię, która, zdaniem Sabiny Cisek „integruje to, co fizyczne, materialne (nośniki, technologia), psychiczne (użytkownicy informacji) oraz idealne (informacja jako globalny kapitał ludzkiej wiedzy). Łączy indywidualne ze społecznym, subiektywne z obiektywnym” (Cisek 2008). Takie generalizowanie funkcjonalności metodologicznej staje się jednak źródłem pewnych ograniczeń, prowokując uzasadnione wątpliwości, na przykład — czy można za pomocą tych samych strategii i metod badać ludzkie stany psychiczne (np. potrzeby informacyjne) i techniczne aspekty systemów informacyjno-wyszukiwawczych? Cisek wskazuje, iż pewne próby rozwiązań metodologicznych aporii przynosiły badania skupione na filozoficznych uwarunkowaniach pojęć i obszarów nauki o informacji, takich jak: dane, etyka informacji, informacja w ogóle, jakość informacji, ontologie, reprezentacja wiedzy, teoria wyszukiwania, wiedza, wywiad gospodarczy (*competitive intelligence*), zarządzanie informacją (Cisek 2002: 19–25, 118 i nast.). Znawczynie metanaukowych parametrów informatologii przywołuje, cenne z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, obserwacje Fredricka Astroma, który wskazał na dwa stabilne obszary badań współczesnych nauk o informacji: (1) wyszukiwanie/poszukiwanie informacji (*Information Retrieval/Information Seeking*) oraz (2) informetria/webometria. Astrom podkreśla przy tym, że zmiany w obrębie wspomnianych obszarów idą w kierunku humanistycznej koncepcji poszukiwania informacji, koncentracji na użytkowniku, jego potrzebach i preferencjach poznawczych. Co więcej, jak zauważa Cisek, da się wyróżnić integrację obu obszarów oraz wyraźną tendencję dominacji badań webometrycznych nad klasyczną informetrią. Sama zaś nauka o informacji, jako „naddyscyplina” architektury informacji, w swej ekspansji badawczej zdaje się wciąż poszerzać, czy może dookreślać jej zakres poprzez badania obejmujące: pojęcie informacji, profile użytkowników informacji i analizę ich zachowań, teorie oraz techniki wyszukiwania i relewancji danych, funkcjonalność nowych metod bibliometrii, webometrii i naukometrii. Proces ten wpisuje się w projekty metanaukowe o charakterze mediacyjnym, zaświadczać aktualizacji badawczych podejść „ze współzynnikiem humanistycznym” (Cisek

2002: 12–13). Można rzec zatem, że odejście od cybernetyczno-technologicznego modelu informatologii, związanego z systemami, usługami i produktami, wiąże się coraz częściej z potrzebą pogłębienia refleksji naukowej o aspekty humanistyczno-społeczne, w tym te, które służą rzeczywistemu upowszechnianiu osiągnięć i dóbr kultury z jej ewolucją i wciąż zmieniającym się językiem sztuki. Samo pytanie o podmiotowy status odbiorcy, badacza i współtwórcy kultury Sieci i kultury w Sieci wydaje się otwierać wciąż nowe obszary dla poszerzenia paradygmatu nauki o informacji (zob. Babik 2016: 61–88).

### **Humanista digitalny, czyli wokół modelu kultury Web 2.0**

Galaktyka Internetu, generując nowe narzędzia, od kilku lat przyczynia się do upowszechniania modelu kultury Web 2.0, widocznej w nowym języku nauki, biznesu, mediów, obiegów kultury, jej zarządzania i popularyzacji. Same zaś badania odsyłające do konkretnych dziedzin i obszarów życia przyczyniły się do upowszechnienia takich pojęć jak: Biznes 2.0, Nauka 2.0, Kultura 2.0, Humanistyka 2.0. Faktem jest, że „społeczny wymiar Internetu Drugiej Generacji odnosi się do specyficznej roli, jaką odgrywa użytkownik Sieci. Internauta stał się bowiem w dobie 2.0 współtwórcą, komentatorem i moderatorem treści zamieszczanych w serwisach internetowych” (Tyszkowska 2015: 9–11). Skutkuje to swoistym uwolnieniem informacji, dialogową relacją między mnożącymi się ekspresjami, językami, przyrostem wiedzy, której strukturalizacja opiera się na społecznościowej „korekcie” i „cenzurze” przydatności (zjawisko tagowania). Kultura cyfrowa to zatem nie tylko subrzeczywistość sieci, ale rodzaj nowego języka, jaki determinuje kształt współczesnej komunikacji społecznej i kulturowej, nowego charakteru tworzyw i modeli obiegu tekstów kultury (zob. Gmiterek 2016: 599–620).

W duchu Web 2.0 toczy się zmiana paradygmatu kultury, czego wyrazistym przejawem jest, trwający od blisko trzech dekad, intensywny proces ewolucji bibliotekoznawstwa i bibliotekarstwa, dostosowującego się do realiów nowoczesnych technik cyfryzacji dóbr kultury pisanej. Bibliolodzy i informatycy konfrontują nieustannie swe stanowiska nie tylko w kwestii definicji pojęcia „digitalizacji w bibliologii” — określania jej zakresów, technik, metod i narzędzi, ale także, a może przede wszystkim w kwestii spójnej strategii zorganizowania systemu udostępniania zbiorów w postaci elektronicznej, a także zarządzania informacją (Pieczonka 2007: 177–180). Stąd niezmiennie aktualizowanymi zagadnieniami współczesnej praktyki bibliologicznej pozostają kwestie otwartych zasobów edukacyjnych, standardów archiwizacji dokumentów elektronicznych, zastosowania technologii mikrokomputerów w bibliotekach, prawno-autorskich aspektów działalności bibliotek i archiwów czy wreszcie projektowania i oceny systemów informacyjno-wyszukiwawczych. Bibliologia cyfrowa oraz badanie zjawiska Biblioteki 2.0 koncentruje zainteresowania znawców przedmiotu wokół kwestii tworzenia zasobów informacyjnych online, w tym — 2.0, zastosowania narzędzi Web 2.0 w dziedzinie zarządzania wiedzą, katalogowania 2.0, bibliotecznych forów dyskusyjnych, marketingowego zarządzania biblioteką cyfrową, blogomanii i blogosfery, rozpoznawania profili użytkowników, tworzenia grup wirtualnych, typologii mediów społecznościowych, czy wreszcie zagadnień skupionych wokół zjawiska *folksonomii* i serwisów stosujących mechanizm *wiki*. Cennym uzupełnieniem tychże badań są analizy narzędzi, charakterystycznych dla nurtu Web 2.0, takich jak: kanały RSS, komunikatory internetowe, fora dyskusyjne czy podcasty, a także społeczny katalog biblioteczny (SOPAC) (Tyszkowska 2015: 13–14).

Znawcy przedmiotu dowodzą, że cyfryzacja dóbr kultury stała się koniecznością cywilizacyjną, odpowiedzią na postępujące procesy „kultury nadmiaru” z wszystkimi jej ekonomicznymi i ekologicznymi konsekwencjami (Grygowski 2001:170–180). Atutami procesów cyfryzacyjnych stały się: dostępność dokumentów szczególnie chronionych, stały, pozbawiony ograniczeń czasowych dostęp do jednego tekstu nieograniczonej liczby odbiorców oraz — tak ceniona dziś — miniaturyzacja dokumentów (Lesk 1997: 36–38) Tworzenie wirtualnych księgozbiorów w swej istocie opiera się na organizacji przestrzeni danych (książek, map, dokumentów czy zdjęć) i udostępnieniu ich użytkownikom w postaci odpowiednio zaprojektowanych stron WWW, których zawartość, układ przestrzenny i wewnętrzna organizacja nawiązują do klasycznych bibliotek, imitując niejako (zależnie od specyfiki zasobów) przestrzenną strukturę archiwów, czytelnicy, muzeów, galerii czy też salonów wystawowych.

Przeźrenie Sieci z całym swym zapleczem technologicznym, ale i społeczno-komunikacyjnym sprawia, że współczesna kultura książki, jej obiegu, recepcji i promocji, rozwija się dziś dynamicznie poza tradycyjnymi półkami księgarskimi, przenosząc się w świat portali i serwisów internetowych. Ich kształt i sposób zarządzania znacząco wpływają na to, co i jak jest czytane, oglądane, komentowane czy wreszcie kupowane. Za sprawą rozwoju świadomości na temat funkcjonowania Internetu i masowego dostępu do niego, spowodowanego szczególnie modelem kultury uczestnictwa, literatura zamieszkała w Sieci. Nowe „życie” literatury dynamizują procesy wymiany treści, tekstów, opinii za pośrednictwem rozmaitych witryn takich, jak: strony, blogi, fora, grupy dyskusyjne, elektroniczne pisma i wreszcie — portale i wortale literackie.

Pierwsze oferują szeroki zakres funkcji związanych z publikacją tekstów, ich odbiorem czy nawiązywaniem relacji między twórcami i odbiorcami; budują wokół siebie zaangażowane społeczności, z których członkowie występują poniekąd jako „architekci” danych aktualnego życia literackiego, ale także kulturowo zaangażowani obywatele sieciowej społeczności (Sieńko 2002: 113). Użytkownik portalu organizuje obieg informacji wewnątrz sieci, ale i wskazuje drogę do innych zasobów, ma wpływ na katalog odnośników do podstron serwisu i stron zewnętrznych, staje się współtwórcą szerokiego zakresu zasobów, takich jak: darmowa poczta, miejsce na własną stronę WWW, blog, infrastruktura czatów itp. Drugie mają niejako charakter specjalistyczny. Wortale, skupiając się na konkretnych zjawiskach, gatunkach, tematach, przeznaczone są dla węższej grupy odbiorców (zob. Pęgowski 2006: 417). Organizacja i zarządzanie informacjami w witrynach literackich opierają się na uniwersalnych zasadach architektury Sieci. Najważniejsze spośród nich to: rozbudowana i ustrukturalizowana baza danych, otwarta na efekty intermedialne, estetyczno-wizualna atrakcyjność układu treści, jako swoiście „elitarnego wszechświata” (Marecki 2002: 5) i wreszcie interaktywność, związana z ciągłą możliwością wymiany opinii, personalizacji zawartości portalu, promocji wizerunku użytkowników (Siwak 1998: 158), popularyzacji online wydarzeń literackich i kulturalnych oraz tworzenia przestrzeni interakcji grupowej.

Powtórzmy zatem: kultura w modelu 2.0 to świat zdemokratyzowanych i pozbawionych hierarchii porządków, świat „wolnego dostępu”, który rządzi się prawami cybernetycznej organizacji wiedzy i obiegu tekstów kultury. Śledzenie własności tego modelu kultury pokazuje drogę transformacji między estetyką „starych” i „nowych” mediów, pozwala zaobserwować jak zmienia się dotychczasowy status pisarza, odbiorcy, krytyka i badacza kultury, uświadamia, jak pod wpływem nowoczesnych nośników zmieniają się

formy i funkcje przekazów literackich, a za tym, jak tworzy się i na czym polega nowy, intermedialny paradygmat literatury i literackości (zob. Maryl 2016). Pokazuje wreszcie, jak technologiczne uwarunkowania komunikacji zmieniają samo pojęcie tekstu, stającego się tworem hybrydycznym, poddawany moderacji i wciąż nasilającym się konwergencjom intermedialnym.

### **Tekst w Sieci. Projekt komunikacji intermedialnej jako synergia tworzyw i dyscyplin**

Współczesny pejzaż płynnych przestrzeni tekstu i znaczenia, technologii informatycznych, nowych rynków zbytu i promocji kultury, komunikacyjnej współzależności nadawców i odbiorców pokazuje, że zasadnicza zmiana statusu tekstu i tekstowości wiąże się z różnicującymi się procesami konwergencji, zarówno mimetycznej, włączającej do przekazów tradycyjnych cechy form nowomiedialnych, jak i konwergencji mimikrycznej, akcentującej zjawiska odwrotne (Jenkins 2007: 256–257).

Musimy pamiętać, że istota architektury informacji opiera się właśnie na dialogu systemów znakowych, związkach między cyberprzestrzenią a językiem, jego semantyką, kontekstowym stosowaniem kodów językowych i kulturowych, a więc na semiotyce i antropologii kultury, zwłaszcza kultury przekazów polimedialnych. Mówimy tu o takich wyzwaniach, jak elastyczne, trafne i kreatywne posługiwanie się językiem i właściwy sposób prezentacji treści, jakie zawiera komunikat słowny. Sprawności te winny iść w parze z wizualną i audiowizualną organizacją pejzażu danych, gdyż transsemiotyczny kod porządkowania informacji, jej typologizowania i wizualizowania okazuje się kluczową racją w skonstruowaniu systemów nawigacji łączących wydzielone kategorie informacji.

Czy zatem, w myśl prognoz Iwa Manovicha, dzisiejsze elektroniczne praktyki tekstotwórcze prowadzą do powstawania artefaktów kultury oprogramowania (*software culture*; Manovich 2008: 17)? Wydaje się to zbyt daleko idącym przypuszczeniem, zważywszy na fakt, że pojęcie kodu, *logosu* komputera jest, w przeciwieństwie do kodów języka, przejściowym, zmiennym tworzywem zrozumiałym wewnątrz własnej struktury.

Przyznać musimy jednak, że w czasach digitalnej transformacji organizacja i tworzony przez architektów informacji nowy język informatycznej mapy znaczeń, wyznacza nowe kierunki kultury multimediiów, cyberliteratury, praktyk liberackich i słowno-performatywnych, liternetu, badania tekstowych partytur hipertekstualności, poezji eksperymentów nowomiedialnych. Potwierdzeniem tej relacji jest funkcjonalne zastosowanie takich cech tekstu medialnego jak: cytacyjność, kliszowość, ikoniczność, heterogeniczność znakowa, eliptyczność, kolażowość, polisensoryczność, hipertekstowość, filmowy symultанизm, poetyka wideoklipu, symulakryczność, interaktywność, modułowość i wariacyjność.

Nie jest odkryciem, że nowe technologie przesuwają granice tekstu w stronę paradygmatu wizualnego, w stronę figuralnej zmysłowości epoki ekranów oraz — jak rzecz ujmuje Karen Wenz — „wirtualnej sieci śladów”. Wyjaśniając istotę tego sformułowania, badaczka struktur tekstowych udowadnia, że:

wirtualna obecność wielu głosów [tworzy] multimedialną przestrzeń sprawiającą, że tekst powstaje jako sieć śladów, które w nieskończoność odsyłają do innych śladów. Sam tekst przekracza tym samym granice, które są mu przypisane. [Nowy status tekstu określają zasady takie jak]: przyspieszenie, usieciowienie, fragmentacja i montaż, bliskość, wizualizacja. (Wenz 2008: 108)

Idąc tropem poetyk interaktywnych, architekci informacji projektują teksty w działaniu. Tekst performatywny „działa” we współpracy człowieka i maszyny, jest zbiorem asocjacji, ma charakter przestrzenny, dynamiczny, mobilny, staje się wielotorowym zapisem naturalnej pracy umysłu (Pisarski, 2002: 127–150). Przypomnijmy, że cybertekst w ujęciu medioznawczym postrzegany był jako:

artystyczna baza danych uwolniona od norm narracyjnej syntagmy, zbiór leksji do konstruowania swobodnych połączeń, których konceptualną zasadę określa odbiorca komunikatu (...); nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych jest tekstem rozbitym na poszczególne leksje i połączonym linkami. (Marecki, 2002: 10)

Co więcej, czytelnik jako reprezentant społeczeństwa sieciowego — zdaniem Derricka de Kerckhove’a — modeluje atrybuty swego umysłu, dostosowując je do obiegu i dystrybucji informacji w Sieci. Pozwala to uznać hipertekst za „dziecko hiperaktywnego umysłu” oraz wynik „upadku umysłu linearnego”. Teoretyk mediów uznaje, że „zasada hipertekstu pozwala traktować Sieć jako swego rodzaju rozszerzenie zawartości umysłu. Hipertekst przekształca pamięć jednego człowieka w pamięć wszystkich ludzi, tworząc z Sieci pierwszą pamięć ogólnoswiatową” (de Kerckhove 2001: 97–98). Interaktywny projekt tekstu poszerza pole hipertekstowej gry, której obszar opanowały media elektroniczne i prawa nimi rządzące. Jay David Bolter stwierdza wręcz, że:

(...) dziś hipertekst to zwykle hipermedia. (...) uczestniczą [one] w procesie remediacji, w procesie reakcji piśmienności na wizualne techniki fotografii, kina i telewizji (...), analogowych i cyfrowych mediów wizualnych (...). Zmieniają się proporcje między tekstem a obrazem, zmienia się kształt samej piśmienności, [prowadząc] do łączenia mediów wizualnych z drukiem. (...) Projektanci hipermediów wykorzystują obrazy, a także dźwięki, po to, by dawać doznania prawdziwsze albo bardziej bezpośrednie, niż dawałyby tylko słowa (...). Hipermedia można uznać za swego rodzaju pismo obrazkowe, które przekształca cechy zarówno tradycyjnego pisma obrazkowego, jak i pisma fonetycznego (...). Hipermedia przekształcają pismo fonetyczne, by od nowa podkreślić status elementów obrazowych [wtopionych] w tekst interaktywny. Graficzny interfejs użytkownika sam stanowi taki tekst. Ponieważ obrazy i tekst słowny należą w interfejsie do jednej przestrzeni, obrazy mogą przekraczać granice i stawać się symbolami tekstu. (Bolter 2008: 119–141)

Zdaniem Karen Wenz hipertekst jest kolażem pozbawionym materialnej jedności. Rządzi nim kombinatoryka, zróżnicowana gęstość jednostek i więzów, symulacyjna ulotność znaków:

Przestrzeń pisania już od dawna nie jest pamięcią [papieru], ale ekranem świetlnym, na którym można manipulować wszystkimi danymi, nie pozostawiając śladów. Każdy obraz tekstu, każdy stan tekstu jest równie pierwotny. Hierarchizacje pisma lub mediów tracą w hipertekście swój autorytet. (Wenz 2008: 109)

W obrębie kultury nowych mediów redefinicji podlega także Gennette’owska kategoria paratekstu, stającego się bądź rekomendacją odsyłającą do innych tekstów, bądź swoistym „prefabrykatem kultury”, bądź też „ramą dyskursywną dla tekstu bazowego” (Pietrzykowski 2011: 17). Wskazana modulacja znaczeniowa pozwala znakomicie wydobyc istotę prawidłowości, zgodnie z którą „przedrostek *para-* wskazuje na efemeryczność i uzależnienie tekstu od pewnej materii wyjściowej. Im »gorętszy« jest tekst (...), tym większy jest

kwantytatywny wymiar tekstów okalających go” (Pietrzykowski 2011: 18). Zasada ta odnosi się także do sposobu istnienia i oddziaływania komunikatu w dobrze zaprojektowanej witrynie internetowej, czy sugestywnie zbudowanej infografice reklamowej. Przemawia to po raz kolejny za tym, że kompetencje architekta informacji stają się komplementarne wobec umiejętności twórcy tekstów interaktywnych i odwrotnie.

Idąc dalej, za składowe badawczego i operacyjnego instrumentarium *architektury informacji* uznać wypada z całą pewnością zagadnienia z pogranicza współczesnej tekstualności, tekstologii i edytorstwa cyfrowego, dla których z kolei kluczowe stają się kwestie głównych wyróżników architektury publikacji i architektury tekstu, a zwłaszcza jego intermedialnej funkcjonalności komunikacyjnej (tekst polimedialny, infografika, słowa kluczowe, pozycjonowanie, kontekstowe generowanie znaczeń, budowanie sieci semantycznych, nawigacja kontekstowa, metadane, słownik kontrolowany). Z kolei, wskazane przez badaczy cechy, takie jak: redundancja (rozumiana jako nadmiar znaczeń i kontekstów), recyklingowość form, strategia voyeurystyczna, teatralizacja komunikacji, performatywność, rytualność happeningowa, translokacja i osmoza znaczenia, progresywizm, nawigacyjność, labiryntowość, nomadyczny status podmiotu i tekstu, konceptualność, kolaż (mozaika) kontekstów, zdają się określać cały katalog praktyk wywiedzionych czy też inspirowanych przez wielodziedzinową architekturę tekstu.

Winniśmy zatem do słownika pojęć *architektury informacji* włączyć takie terminy, a za nimi obszary badań nowoczesnej humanistyki, jak: cybertekstualność, interfejs kulturowy, hipertekstualność, palimpsest literacki i kulturowy, ergodyczność literatury (interaktywny tekst literacki, technotekst), interakcja: człowiek–maszyna, tekst wizualny, audiowizualny hipermedialny, performatywny, liternet, liberatura. Przemawia to za tym, że architektura informacji, wciąż dookreślając swój obszar praktyk, otwiera się na nowoczesne interdyscyplinarne terytorium, staje się instrumentem społecznych zmian, przestrzenią praktycznych relacji i translacji, rodzajem praktycznie stosowanej komparatystyki intermedialnej, przeniesionej w sferę informatycznych narzędzi zarządzania wiedzą i informacją.

### ***Homo consumens* jako generator znaczeń kulturowych**

Skomplikowane narzędzia architektury informacji nie pozostają bez wpływu na przestrzeń praktyk kulturowych, w tym praktyk znaczeniowych. Dają możliwość szybkiego i skutecznego dotarcia do informacji, pokazując jak skutecznie wykorzystywać ją w celach biznesowych, marketingowych, promocyjnych czy kulturowych. Słynny amerykański specjalista od marketingu, odpowiedzialny między innymi za sukcesy firmy Apple — Guy Kawasaki, pokazując nośność projektowania nowych obszarów nazewnictwa sieciowego oraz kształtowania środowisk informacyjnych, stwierdził: „Jeśli stworzysz znaczenie, stworzysz też pieniądze”. Teza ta ma pokazać, że kreatywna postawa menedżera informacji daje przewagę nad konkurencją, dynamizuje rynek, jest elementem biznesu w świecie komunikacji cyfrowej. Ekspansywny dyskurs moderatorów kultury e-komunikacji nie boi się mówić wprost: „jeżeli nie uczysz się szybciej niż konkurencja, w końcu przegrasz”. Nawet jeśli architekt informacji działa metodologicznie, z zastosowaniem specjalistycznych metod i narzędzi organizacji treści i zarządzania nimi, nie ujawnia koncepcji, wedle której tworzy swoją budowlę. Jego celem jest spowodować, by była najpiękniejsza i najskuteczniejsza w swym oddziaływaniu na jej potencjalnych użytkowników. Kluczowym narzędziem architektury informacji zorientowanej na działania promocyjne jest tzw. *pozycjonowanie*, czyli



najprościej mówiąc, dążenie do stanu, kiedy ważne dla nas treści (strony WWW, blogi) pojawiają się w oknie przeglądarki jako pierwsze, te najbardziej zwracające uwagę internautów. Webmaster pozycjonując, tworzy swoje „tajne” zaplecze, czyli dużą ilość stron internetowych o roboczym charakterze połączonych tematycznie, tylko po to, by z nich odsyłać linkami do strony głównej, czyli tej właściwie promowanej. Projektuje tym samym przestrzeń „życzliwych” pejzaży intermedialnych, które generując sieć znaczeń, „pracują” niejako na wyeksponowanie i wylansowanie tego, które jest znaczeniem (treścią, informacją) macierzystą, kluczową.

Informacyjna topologia sieci jako sposób organizacji informacji i ich przepływu determinuje niejako funkcjonalną strukturę połączeń środowiskowych, w których dowolne jednostki oddzielone są od siebie małą liczbą pośredników o różnym stopniu powiązania, między którymi dochodzi do nieustannej wymiany informacji, poglądów, zasobów biznesowych. Zjawisko określane jako *networking*, to kolejny dowód sieciowej demokracji, czyżniącej wszystkich równymi i jednakowo ważnymi (jako źródła wiedzy i wymiany danych); demokracji pozwalającej także przekraczać homogeniczne granice środowisk (Szpunar 2011: 6–7).

Nie od dziś procesy wyboru treści, traktowanych na równi z produktami i towarami, coraz częściej noszą znamiona *social shopping*, są uzależnione od opinii zaczerpniętych z serwisów społecznościowych. Zjawisku temu towarzyszy pojawienie się, charakterystycznych dla kultury Web 2.0, serwisów typu *mashup*, czyli aplikacji wykorzystującej istniejące już programy lub bazy danych udostępniane publicznie, których kompilacja dostarcza nowe doświadczenia i nowych możliwości popularyzacji danych (Iyszkowska 2015: 23–24).

Coraz częściej komentowanymi przez znawców komunikacji internetowej są praktyki społecznego indeksowania (tagowania) wybranych treści, zwane przez Thomasa Vander Vala *folksonomią*, czyli (w dosłownym tłumaczeniu) zarządzaniem klasyfikacją treści przez ludzi, czy też „ludowe” zarządzanie klasyfikacją (zob. Stępień 2010). Chodzi o praktykę kategoryzowania treści za pomocą wybranych słów lub fraz kluczowych z myślą o ich odbiorcach, użytkownikach, konsumentach. Pojęciowym dopełnieniem tego zjawiska są terminy: *tag* (znacznik), *Sieć 2.0* (Web 2.0) oraz *social media*. Tagi funkcjonują jak swoiste „klucze do chaosu” (Zaremba 2011: 113). Umożliwiają samodzielne etykietowanie publikacji internetowych w celu ułatwienia do nich dostępu i/lub wskazania istoty informacji dla innych użytkowników Sieci. „Chmurę tagów” — graficzno-tekstowe przedstawienie mapy strony internetowej tworzą kolejno: frazy — linki — fotografie. O hierarchiczności tagów decydują zaś takie elementy jak: „wewnętrzne algorytmy danego serwisu analizujące częstotliwość użycia i kliknięć tagu, preferencje administratora dotyczące pozycjonowania tagu oraz indywidualne ustalenia społeczności danej witryny” (Zaremba 2011: 114).

Jakie korzyści dla e-marketingu wynikają z tego zjawiska? Tagujący objawiają swoje zainteresowania, doświadczenie i wiedzę; stają się nieświadomymi współtwórcami kapitału informacji, jaka staje się przedmiotem masowego obiegu. Efekty ich pracy są niejako żywym materiałem dynamicznego procesu przepływu danych, a pozyskany kapitał danych wykorzystaniem kolektywnej inteligencji. Badacze zjawiska *folksonomii*, stanowiącej jedną z kluczowych cech modeli Sieci 2.0, wskazują na „ryzyko manipulowania przekazem”, na problem „wymuszonej popularności, czyli sytuacji, gdy ważność tagu nie wynika bezpośrednio z częstotliwości zastosowań, lecz jest wtórna wobec preferowanej pozycji w chmurze” (Zaremba 2011: 114).

Czy nowy paradygmat interaktywnego hierarchizowania treści można uznać za świadomy projekt architektoniczny? Jeśli tak, to przy założeniu, że spodziewana konstrukcja nie ma planu, jest ze swej zasady aliearna, mobilna i oparta na regule przypadku. Tu architektem staje się każdy, a właściwie wszyscy. Pamiętać jednak musimy, że owa zmasowana i dość anonimowa kreacja staje się udziałem nie człowieka, ale „ludowej” masy sterowanej przez technologicznie zaprojektowany system, którego pojedynczy człowiek jest w gruncie rzeczy tylko narzędziem.

### **Po stronie wartości. Humanista wobec reżimu technokracji**

Czy humanizowanie świata technologii powinno być swoistym nakazem kulturowym, a jeśli, to jak ów proces winien przebiegać? Z całą pewnością rzec można, że misją architektury informacji jest praktyka humanistyczna realizowana tak, by porządkowanie nadmiaru informacji nie stało się sztuką samą w sobie i kolejnym rodzajem nadorganizacji formalnej „szyfrującej” rzeczywistość. Rzecz raczej w tym, by owa zasada porządkowania była realnie bliska człowiekowi, w różnym przecież stopniu sympatyzującemu z kulturą i strukturą Sieci. Jednym z humanistycznych wyzwań architektury informacji jest dość oczywisty postulat: ułatwianie życia człowiekowi, funkcjonującemu na co dzień w nadmiarze różnych komunikatów. Efektywne wykorzystywanie nowoczesnych technologii informatycznych ma przecież służyć zaspokajaniu codziennych potrzeb człowieka, czyniąc go podmiotem oraz kreatorem nowych znaczeń społecznych i kulturowych. Humanista w świecie wysoko rozwiniętych technologii, jako podmiot kreujący nowe, praktyczne narzędzia służące ekonomii i ekologii wiedzy rejestrowanej cyfrowo, ale także informacji o charakterze niewirtualnym, jest odpowiedzialny za to, by znak, język i tekst (słowny, ikoniczny, audiowizualny) umieszczony w Sieci spełniał swą funkcję komunikacyjną, był czytelny i jasny. By generował nowe treści zależnie od kontekstu i zastosowania. By realizować ten cel, niezbędna jest wiedza o znakach kulturowych oraz kreatywna umiejętność ich użycia. Pamiętać należy także, że odpowiedzialność projektanta informacji to także sfera, tak problematycznej dziś etyki Internetu. Stąd istotnym humanistycznym postulatem w pracy architekta informacji jest szczególna dbałość o to, by zarządzanie informacją i sposób jej użycia nie był narzędziem manipulacji marketingowej, ale by chronił prawa wolności wyboru i kultury obiegu informacji, zgodnie ze standardami etyki komunikacji. Tu sfera wartości może motywować efektywność, gdy cele biznesowe równoważą potrzeby użytkowników i odwrotnie. Podstawą jest więc efektywne zarządzanie oraz jasna polityka i procedury działania.

Architekt informacji wie, że znaczenie generuje wartość i samo nabiera wartości rynkowej. Stąd inteligentna organizacja słów, hasel, obrazów i znaków zorientowana na skuteczność nie może wyprzedzać ich samych. Tak jak doskonała budowla z nich ułożona nie może być li tylko idealnym tworem samospełniającej się idei. Naukowy paradygmat omawianej dyscypliny w swym dalszym rozwoju objąć musi z pewnością obszar zagadnień dotyczących relacji między cyberprzestrzenią a modelami/konstrukcjami podmiotowości i tożsamości ponowoczesnej, włączając się w dyskusję nad problemami transhumanizmu i posthumanizmu, jako swoistymi wytworami kultury Sieci. Tam bowiem, gdzie podmiot i jego czysto humanistyczne racje pozostają w cieniu cybernetycznych praktyk, a mediologia służy konsumpcyjnemu ubezwłasnowolnieniu, rodzi się reżim technokultury, współczesny rodzaj totalitaryzmu, o którym w tonie pesymizmu pisali z pasją Jean Baudrillard, Paul Virilio, Slavoy Žižek i wielu innych.

Udowadniają oni po wielokroć, że wirtualne światy hiperrzeczywistości wprowadzają współczesnego człowieka ekranów w stan, w którym doświadczenia medialności i cielesności wydają się komplementarne. Ekran staje się ciałem, a ciało ekranem. Samo wyjście poza cielesną realność polega bowiem na zawieszeniu rzeczywistości, pogrążeniu się w wirtualnej przestrzeni ekranowego fantazmatu, w digitalnym oceanie interfejsów. Jak trafnie zauważa Piotr Celiński:

pokartezjański pochód unieważniania cielesności, sprawia, że ciało ludzkie ulega technologiczacji i cyborgizacji w dwojaki sposób: staje się sprawnym, odsublimowanym urządzeniem lub separuje rozum i duchowość od „balastu” cielesności”. (Celiński 2010: 142)

Ta dezintegracja wydaje się przywoływać istotę freudowskiego konfliktu tożsamości ludzkiej, wskazując zarazem na powszechność „ciała post-ludzkiego” (Bodzioch-Bryła 2006) oraz na zastąpienie wyobraźni i zmysłowej wizualności zjawiskiem określanym przez Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana „radikalną taktylnością”, czyli ultracielesną „przyległością oka i obrazu” (Loska 2001: 144–148). W ten sposób ciało uwikłane w hipertrofię medialności staje się obszarem technologicznego eksperymentu, genetycznej i fizjologicznej ekspansji digitalnej. Jako narzędzie resetowania i tuningowania przybiera postać obrazu samego siebie, formy karykaturalnego *image’u* i symulacji. Rozbicie integralności, suwerenności i samoistności ciała, a przez to tożsamości antropologicznej — jak dowodzą badacze cyberkultury — traktowane jest jako wyzwanie przeciw mediatyzacji, jak u Wolfganga Welcha (1998: 186–187) lub jako nieuchronne zagrożenie, jak widzi to Paul Virilio (zob. Virilio 2006).

Nie wolno nam zatem pomijać faktu, że nowa kultura informacji staje się generatorem kulturowego multiwersum, obejmującego wielość światów doświadczanych jednocześnie, ale pozbawionych korelacji, płaszczyzny odniesienia czy reprezentacji. Benjamin Barber mówi wręcz, że mamy do czynienia z mediologiczną transgresją, która:

przemienia życie w konsumowanie, konsumowanie w znaczenie, znaczenie w fantazję, fantazję w rzeczywistość, tę zaś z kolei w rzeczywistość wirtualną, a zamykając krąg z powrotem, przetwarzając rzeczywistość na prawdziwe życie. (...) W gruncie rzeczy zamazują się wszelkie granice. (Barber 131–132)

\*\*\*

Przedstawione tu rozważania, choć nie wyczerpują tematu, pozostawiając wiele niedomkniętych wątków, pozwalają stwierdzić, że omawiana architektura informacji (jako pojęcie składowe architektury Internetu) wpisuje się trwale w katalog pojęć postindustrialnej rzeczywistości społeczeństw informacyjnych. Włączając się w proces transformacji kulturowych dokonujący się w mikro — i makroskali, zarówno w sferze socjologicznej, instytucjonalnej, jak i formalno-estetycznej, zmienia status życia literackiego i kulturalnego oraz status instytucji mu służących. Wreszcie rewiduje samo rozumienie humanistyki, a także określa dla nauki oraz dystrybucji wiedzy nowe wzorce kondycji percepcyjnych, poznawczych, metodologicznych. Jako „dziecko” dwudziestopięciowiecznej komunikologii i informatologii, architektura informacji na poziomie metanaukowym współtworzy współczesne oblicze nie tylko antropologii Internetu, ale antropologii i historii kultury

w ogóle. Rozwija się jako dziedzina o coraz szerszym spektrum zainteresowań, wśród których niebagatelną rolę odgrywają zagadnienia kształtujące oblicze współczesnej humanistyki. Będziemy zatem bronić stanowiska, że jej ewolucja winna uwzględniać nie tylko najnowsze parametry technokultury, ale przede wszystkim być skierowana na „humanizację” podmiotowego statusu człowieka ery informacyjnej. Dziedzina ta ma zatem sens i może należycie spełniać swe funkcje wtedy, gdy odnajduje właściwe proporcje między siecią znaczeń a siecią konsumpcyjnych interesów i zysków, siecią liczb, danych i wskaźników; gdy mówi o człowieku i jest dla człowieka, bo w przeciwnym razie przeczy sama sobie, bardziej szkodzi idei użyteczności, niż ją upowszechnia.

---

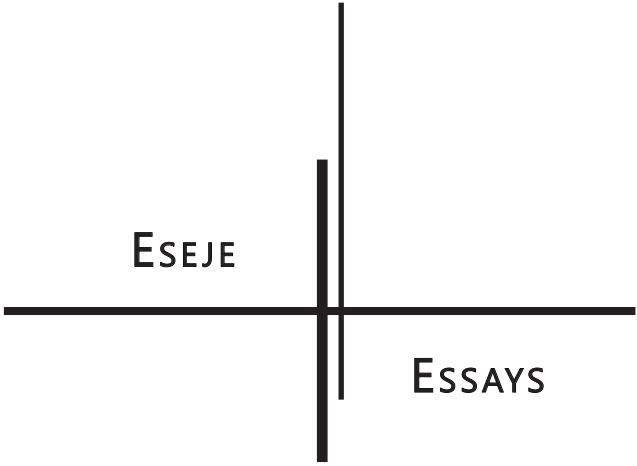
## Bibliografia

- Babik Wiesław (2016), *Środowisko informacyjne człowieka* [w:] *Nauka o informacji. Nauka–Dydaktyka–Praktyka*, red. W. Babik, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Barber Benjamin (2013), *Dziśbad kontra McŚwiat. Jak nasz świat dzieli się, a zarazem jednoczy i co to oznacza dla demokracji*, przeł. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa.
- Bodzioch-Bryła Bogusława (2006), *Ku ciatu post-ludzkiemu. Polska poezja po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Bolter Jay David (2008), *Eksploracja obrazów*, przeł. J. Mach [w:] *Ekrany piśmienności: o przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. nauk. A. Gwóźdź, WAIp, Warszawa.
- Bomba Radosław (2013), *Narzędzia cyfrowe jako wyznacznik nowego paradygmatu badań humanistycznych* [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. A. Radomski, R. Bomba, E-naukowiec, Lublin.
- Bonecki Mateusz (2012), *Sensemaking — wiedza i kultura organizacji w świetle humanistyki zintegrowanej*, „Filo-Sofija”, nr 18.
- Celiński Piotr (2010), *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Cisek Sabina (2002), *Filozoficzne aspekty informacji naukowej*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (2008), *Nauka o informacji na świecie w XXI wieku: badania metanaukowe*, 2008 UNSPECIFIED, (n.p.), [http://eprints.rclis.org/11098/1/Cisek\\_in\\_na\\_swiecie\\_eng.pdf](http://eprints.rclis.org/11098/1/Cisek_in_na_swiecie_eng.pdf) [dostęp: 22 lutego 2017].
- Gmiterek Grzegorz (2016), *Od Web 1.0 do Web 3.0. Interaktywność a ewolucja sieci* [w:] *Nauka o informacji. Nauka–Dydaktyka–Praktyka*, red. W. Babik, Wydawnictwo SBP, Warszawa.

- Gray Jim (2001), *Przedmowa* [w:] Abiteboul Serge, Buneman Peter, Suciú Dan, *Dane w sieci WWW. Od relacji do modelu semistrukturalnego i XML*, przeł. B. Bragoszewski, P. Pędzik, S. Dzieniszewski, Mikom, Warszawa.
- Grygowski Dariusz (2001), *Dokumenty nieksiążkowe w bibliotece*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, WAiP, Warszawa.
- Jonak Łukasz, Mazurek Paweł, Tarkowski Alek (2006), *Wstęp* [w:] *Re-internet — społeczne aspekty medium. Polskie konteksty i interpretacje*, WAiP, Warszawa.
- Kerckhove de Derrick (2001), *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Mikom, Warszawa–Toronto.
- Kmita Andrzej (2002), *Wyniady* (rozmawia Andrzej Radomski), „Kultura i Historia”, nr 3/2002, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/108> [dostęp: 20 lutego 2017].
- Krzysztofek Kazimierz (2010), *Hiperpieniądz w hiperspołeczeństwie* [w:] *Wirtual — czy nowy wsparł świat?*, red. K. Korab, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Kulczycki Emanuel (2011), *Teoretyzowanie komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań.
- Lesk Michael (1997), *Cyfrowe książki*, „Świat Nauki”, nr 5.
- Loska Krzysztof (2001), *Dziedzictwo McLubana — między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Rabid, Kraków.
- Marecki Piotr (2002), *Liternet* [w:] *Liternet: Literatura i internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Maryl Maciej (2016), *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, IBL PAN, Warszawa.
- Pieczonka Marek (2007), *Digitalizacja zbiorów i ich wykorzystanie w pracach badawczych bibliologa* [w:] *Bibliologia. Problemy badawcze nauk humanistycznych*, red. D. Kuźmina, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa.
- Pietrzykowski Adam (2011), *Open Source jako kult(ura) paratekstu*, „Media — Kultura — Społeczeństwo”, nr 6.
- Pisarski Mariusz (2002), *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkice do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: afternoon a story, Patchwork Girl, A Furtcher Xanadu* [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 4. (2003), red. A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo św. Tomasza z Akwinu, Lublin, hasło: *humanistyka*, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/h/Humanistyka.pdf> [dostęp: 17 lutego 2017].
- Pregowski Michał (2006), *Między słowami. O wieloznaczności terminologii internetowej* [w:] *Re: internet — społeczne aspekty medium. Polskie konteksty i interpretacje*, red. nauk. Ł. Jonak i in., WAiP, Warszawa.
- Rosenfeld Louis, Morville Peter (2003), *Architektura informacji w serwisach internetowych*, przeł. K. Masłowski, T. Jarzębowski, HELION, Warszawa.
- Sieńko Marcin (2002), *Człowiek w pajęczynie. Internet jako zjawisko kulturowe*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław.
- Siwak Wojciech (1998), *Hipertekstualna podróż przez wirtualne światy* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans Humana, Białystok.
- Skórka Stanisław (2002), *Architektura informacji. Nowy kierunek rozwoju informacji naukowej*, „EBIB Elektroniczny Biuletyn Informacyjny Bibliotekarzy” — *Informacja biznesowa. Badania, teorie, wzaje*, Nr 11 (40) grudzień, <http://www.ebib.pl/2002/40/skorka.php> [dostęp: 20 lutego 2017].

- 
- (2016), *Architektura informacji* [w:] *Nauka o informacji. Nauka-Dydaktyka-Praktyka*, red. W. Babik, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Stępień Kamil (2010), *Folksonomie, czyli społecznościowe opisywanie treści: poradnik*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Szpunar Magdalena (2011), *Internet — nowe modele komunikacyjne czy powielanie schematów?*, „Media — Kultura — Społeczeństwo”, nr 6.
- Tyszkowska Marta (2015), *Jak korzystać z Web 2.0 w każdej bibliotece?*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Virilio Paul (2006), *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Welch Wolfgang (1998), *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych oraz o innych światach*, przeł. J. Gilewicz [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welcha*, cz. I., red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Wendland Michal (2014), *Filozoficzne i metodologiczne podstawy historii komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Wenz Karen (2008), *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Ekrany piśmienności: o przyjemnościach tekstu w epoce nonych mediów*, red. nauk. A. Gwóźdź, WAiP, Warszawa.
- Zamiara Krystyna (2002), *Humanistyka zintegrowana. Idea i sposoby jej realizacji* [w:] *Drogi i ścieżki filozofii i kultury*, red. J. Kmita, J. Sójka, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Zaremba Maciej (2011), *Odpowiedni dać rzeczy... tag. Folksonomia jako uniwersalny model klasyfikacji treści w Internecie*, „Media i Społeczeństwo”, nr 1.
-









## Dlaczego warto inwestować w humanistykę?

Z humanistyką i humanistami wiąże się wiele mitów oraz legend miejskich. Rozpoczynając od definiowania humanisty jako kogoś, kto nie rozumie matematyki, kończąc na micie biednego intelektualisty, który jedynie w wyciągniętym swetrze i z puszką konserwy w dłoni może prawdziwie pracować.

Na początku ubiegłego wieku nauka zachłysnęła się na powrót fizyką i możliwością matematycznego opisu całej ludzkiej wiedzy. Na szczęście od wielu dekad jest już inaczej, a na najlepszych uczelniach technicznych są całe wydziały nauk humanistycznych i społecznych (jeden z najlepszych wydziałów posiada słynny amerykański MIT). Warto podkreślić, że humanistyka w XXI wieku to paliwo wielu koncepcji naukowych, jak również zaawansowane badania w ramach humanistyki cyfrowej. Jednakże — i to jest najważniejsze — to wciąż kontynuacja trwającej kilka tysięcy lat praktyki bycia obywatelem.

Dlaczego zatem warto inwestować w humanistykę? Krótka odpowiedź brzmi: Choćby dlatego, że na to pytanie wciąż musimy odpowiadać. A teraz dłuższa: nie to jest problemem, że decydenci i politycy, którzy najczęściej poruszają tę kwestię, nie znają odpowiedzi. Wyzwaniem jest fakt, że pytanie to w ogóle jest zadawane i że — tak wielu mądrych ludzi — stara się na nie odpowiedzieć.

A to zagadnienie jest podchwytliwe. Okazuje się bowiem, że pytający chcą nas wciągnąć w swoją grę, w której nie mamy szans wygrać. Takie sytuacje znamy: zapewne znają państwo tę anegdotę, w której pracownik pyta swojego dyrektora, czy to prawda, że przestał bić żonę? Nie ważne, jak dyrektor odpowiedziałby, jeśli odpowie — wpada w sidła.

Humaniści na pytanie o to, dlaczego warto inwestować w humanistykę, odpowiadają najczęściej: to nas ubogaca, rozwija krytyczne myślenie, pozwala budować swoje kompetencje społeczne. Tylko że najczęściej nie takiej odpowiedzi się oczekuje, poruszając tę kwestię. Oczekuje się, aby ktoś w końcu powiedział: bo jest praca dla humanistów, bo wzrośnie PKB, bo przemysł i gospodarka tego potrzebuje. To właśnie pokazuje przewrotność tego zagadnienia.

Jednakże mimo tych zastrzeżeń, wciąż — niczym Syzyf — musimy na to pytanie odpowiadać ze względu na nasz własny obywatelski interes. Bo właśnie wszystko rozbija się o obywatela i jego kompetencje.

### **Obywatel. Punkt wyjścia i dojścia**

Politycy zbyt często mówią nam, że humanistyka nie ma znaczenia i nie ma sensu jej finansować. Ironią losu jest to, że ci politycy i decydenci, którzy najczęściej mają wykształcenie humanistyczne i społeczne, uważają, że nie warto inwestować w humanistykę. Najczęściej ci sami myślą o nas tylko jako o pracownikach i konsumentach, a nie o obywatelach czy jednostkach. Mówią: nie potrzebujemy humanistyki, wszystko czego potrzebujemy to pracownicy na rynku pracy. Pracownicy, którzy wzbogacą ich, lecz nie ubogacą nas.

Dopóki jako społeczeństwo nie będziemy się zastanawiać, czym jest — jak mówili starożytni Grecy — „dobre życie”, dopóty nie dziwnym się, że mamy takich polityków i rządzących, na jakich zasługujemy. Humanistyka czyni nas lepszymi obywatelami, co, patrząc na historię, stało u podstaw sukcesu greckich polis. Politycy pytają: do czego w ogóle jest ta humanistyka potrzebna, komu się przydaje, i dlaczego warto inwestować w humanistykę? Otóż humanistyka jest dla nas jako jednostek i obywateli w społeczeństwie. Po prostu. To bardzo prosta i niezwykle złożona odpowiedź zarazem.

Kiedy przestajemy być obywatelami i zaczynamy myśleć o sobie tylko jako o konsumentach, zaprzepaszcza my tysiące lat rozwoju ludzkiej cywilizacji. Jak mamy podtrzymać naszą kulturę, jeśli nie rozumiemy, jak ona działa? Jak mamy chronić swoje prawa, jeśli nie potrafimy zrozumieć konstytucji?

### **Kompetencje obywatela**

Nie wystarczy być obywatelem. Trzeba być obywatelem, który potrafi dokonywać trafnych wyborów. Do tego potrzebujemy natomiast kompetencji miękkich, kompetencji komunikacyjnych i społecznych.

Dzisiaj żyjemy w kulturze bardziej zdefiniowanej przez obrazki i historie niż to do tej pory było. Dlatego tak istotne jest posiadanie odpowiednich kompetencji, które zabezpieczą nas przed wpływem manipulacji, prowokacji czy — modnej ostatnio — postprawdy.

Dlatego musimy rozwijać umiejętność komunikacji — nikt się z tym nie rodzi, a zwykle rozmowy z przyjaciółmi i rodziną nie nauczą nas precyzyjnego posługiwania się językiem, co pozwoli nam prowadzić zaawansowane negocjacje czy naprawiać nasz skomplikowany świat.

Ludzie są zatrudniani ze względu na swoje doświadczenie zawodowe, a zwalniani najczęściej ze względu na brak kompetencji miękkich. Humanistyka pozwala rozwijać krytyczne myślenie, konstruowanie klarownych komunikatów czy też przygotowuje do zaangażowanego i bogatego życia, przekracza zatem to, co określa się mianem satysfakcji z pracy i wynagrodzenia.

Humanistyka to nie tylko filologia, historia czy filozofia. To również socjologia, muzykologia czy nauki o polityce publicznej. Kiedy pytamy o humanistykę, chodzi nam najczęściej o tzw. nauki miękkie, w odróżnieniu od nauk twardych, takich jak fizyka, chemia czy biologia. Owe miękkie nauki są specyficzne, ponieważ przedmiotem ich studiów jest sam człowiek, który nieustannie wybiera. A tam, gdzie mamy różnie umotywowane wybory, nie można użyć po prostu praw fizyki, by zrozumieć ludzi i konsekwencji ich działań.

---

Oznacza to, że inwestowanie w humanistykę pozwala ludziom stawać się lepszymi obywatelami, którzy dokonują lepszych wyborów. Nie chodzi zatem w tym wypadku o to, by studenci zdobywali kompetencje, które pozwolą im osiągnąć lepszą pozycję na rynku pracy. Chodzi o to, aby inwestować w humanistykę, abyśmy żyli w społeczeństwie obywateli, którzy podejmują świadome wybory.

**EMANUEL KULCZYCKI**

---

Dr hab., prof. UAM; zajmuje się ewaluacją nauki oraz komunikacją naukową. Pracuje w Centrum Studiów nad Polityką Publiczną (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), gdzie kieruje grupą badawczą Scholarly Communication Research Group. Jest przewodniczącym tzw. Zespołu ds. oceny czasopism oraz członkiem Komitetu Ewaluacji Jednostek Naukowych, Komisji ds. Akredytacji i Rankingów KRASP, a także Krajowej Rady Bibliotecznej. Swoje wyniki publikował m.in. w „Nature”, „Research Evaluation”, „Journal of Informetrics” i „Scientometrics”. Prowadzi blog „Warsztat badacza”.

Kontakt: [emek@amu.edu.pl](mailto:emek@amu.edu.pl)





RECENZJE

BOOK REVIEWS



***Praktykowanie pamięci (Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki, pod red. Marii Cieśli-Korytowskiej i Jakuba Czernika, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2016, ss. 535)***

Zwrot pamięciowy to tendencja badawcza niezwykle heterogeniczna, bardzo żywotna i owocna obecnie w różnych dziedzinach humanistyki. Główne jej założenia, tendencje i ramy wyznaczają między innymi prace Pierre'a Nory<sup>1</sup>, Paula Ricoeura<sup>2</sup>, Aleidy i Jana Assmanów<sup>3</sup>, Douwe Draaismy<sup>4</sup>, a na gruncie polskim — Ewy Domańskiej<sup>5</sup>, Jerzego Kałużnego<sup>6</sup>, Elżbiety Rybickiej<sup>7</sup>, Andrzeja Szpocińskiego<sup>8</sup>, Marii Delaperrière<sup>9</sup>. Przygotowana w krakowskim środowisku literaturoznawczym monografia wieloautorska *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, pod redakcją Marii Cieśli-Korytowskiej i Jakuba Czernika, świetnie wpisuje się w krąg zagadnień *memory boom*<sup>10</sup>. Samym tytułem książka zdaje się nawiązywać (aczkolwiek nie zaznaczono tego w niezwykle krótkim, wręcz zdawkowym wstępie) do dwu wcześniejszych, ważnych publikacji, którym patronuje bogini pamięci: *Mnemosyne*.

<sup>1</sup> P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de memoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105; tenże, *Mémoire collective* [w:] *Faire de l'histoire*, red. J. Le Goff, P. Nora, Paris 1974.

<sup>2</sup> P. Ricoeur, *Pamięć, historia i zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.

<sup>3</sup> A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009; J. Assman, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

<sup>4</sup> D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009.

<sup>5</sup> E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.

<sup>6</sup> J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3.

<sup>7</sup> E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.

<sup>8</sup> A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

<sup>9</sup> M. Delaperrière, *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1.

<sup>10</sup> M. Saryusz-Wolska, *Memory Boom* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.



*Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* pod redakcją Aleidy Assman i Dietricha Hartha<sup>11</sup> oraz — a może przede wszystkim — do niezwykle istotnego i inspirującego także dla polskich badań intersemiotycznych dzieła włoskiego badacza, Mario Prazza, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwach literatury i sztuk plastycznych*<sup>12</sup> (osobny szkic w krakowskim zbiorze poświęciła innemu tekstowi Prazza, *La casa della vita*, Olga Płaszczewska<sup>13</sup>). Omawiany tom zbiorowy jest, chociaż redaktorzy o tym nie wspomnieli, pokłosiem interdyscyplinarnej konferencji zorganizowanej przez Katedrę Komparatystyki Literackiej UJ. Sympozjum odbyło się w Krakowie w listopadzie 2015 roku<sup>14</sup>. Jak każda publikacja gromadząca w formie artykułów wystąpienia z konferencji o szeroko zarysowanym obszarze refleksji, ma charakter dalece niejednorodny — i ze względu na podejmowaną tematykę, i różny zakres badań oraz różnorodność autorskich ujęć. Trudno zatem byłoby uznać ją za rodzaj podręcznika do „pamięciologii”. Brak też w omawianym tomie, co oczywiste zważywszy jego kształt i genezę, uspoźnienia terminologicznego, trudnego wśród artykułów historycznoliterackich (te dominują liczbowo), filozoficznych, teatrologicznych, filmoznawczych, muzykologicznych i translatologicznych. Co zresztą ważniejsze, nie wszystkie spośród trzydziestu jeden pomieszczonych w zbiorze tekstów odnoszą się w tym samym stopniu, podobnie precyzyjnie, do formuły tytułowej „pamięci jako źródła dzieła sztuki”. Część autorów analizuje bowiem, dość tradycyjnie, przy wykorzystaniu narzędzi hermeneutycznych, obecność motywu pamięci w konkretnym dziele, inni ukazują związki intertekstualne dzieł literatury polskiej i obcej, opisują znaki pamięci, część zaś za punkt wyjścia czyni nawet nie pamięć, a tradycję czy historię. Mimo to wyprowadzić można z lektury tego wewnętrznie niezwykle zróżnicowanego zbioru istotne wnioski o charakterze bardziej generalnym. Po pierwsze, badacze silnie akcentują klasyczne, starożytne źródła współczesnej refleksji nad pamięcią i celnie tego dowodzą, po drugie — dość liczne artykuły poświęcone zagadnieniom z kręgu kultury romantycznej potwierdzają, że to w dobie romantyzmu doszukiwać się należy początku nowoczesnego rozumienia literatury oraz miejsca i funkcji artysty w świecie właśnie poprzez rozumienie i funkcjonalizowanie pamięci.

Analizowana monografia wieloautorska ma układ generalnie chronologiczny w tym sensie, że prezentowane są w niej różne zagadnienia, często wzajemnie odległe, w ich historycznym porządku. Ten klucz nie wydaje się co prawda w pełni funkcjonalny lekturowo, jednak trudno go nie zaaprobować, bowiem pozwolił redaktorom zapanować jakoś nad materiałem badawczą niezwykle zróżnicowaną, odnoszącą się do różnych dziedzin sztuki.

Niewyodrębnioną formalnie pierwszą część zbioru potraktować można mimo to jako ważne i pożyteczne wprowadzenie do całości zagadnienia. Stanowią ją wzajemnie się uzupełniające, a czasem wręcz niektóre rozpoznania powtarzające, dwa studia na temat istoty i wagi pamięci, Mnēmosynē, w mitologii, życiu społecznym i sztuce starożytnych Greków.

<sup>11</sup> *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, pod red. A. Assman i D. Hartha, Frankfurt am Main 1991.

<sup>12</sup> M. Prazz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwach literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.

<sup>13</sup> O. Płaszczewska, *Sztuka i pamięć w La casa della vita Mario Prazza* [w:] *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, s. 389–404.

<sup>14</sup> Zob.: E. Koziolkiewicz, *Konferencja „Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki”*, Kraków 4–6 listopada 2015, „Ruch Literacki” 2015, z. 6.

Krystyna Bartol (*Mnemosyne w mitycznej i społecznej przestrzeni Grecji starożytnej*) opisuje, kim była dla Greków córka Gai i Uranosa, wskazując na jej ważną obecność w tekstach literackich, między innymi u Hezjoda, Pindara, Ksenofanesa, ale też podkreśla dostrzeżone przez starożytnych związki boskiej ponadczasowej Mnēmosynē-Pamięci, nauczycielki prawdy i źródła wszechwiedzy i ludzkiej oraz czasowo ograniczonej mnēmosynē-wspominania (oraz zapomnienia). Obie badaczka uznaje za równie istotne źródła dzieła sztuki, najpierw oralnej, potem też w kulturze słowa pisanego.

Kazimierz Korus (*Mnemosyne w greckiej polityce i kulturze*) dopełnia i rozwija te rozpoznania, próbując odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie o najważniejsze dla starożytnych cechy Mnemosyne, personifikowanej Pamięci, decydujące o jej wadze i wskazuje na jej znaczenie jako boskiej wiedzy o przeszłości, terażniejszości i przyszłości, opartej wedle ówczesnych wierzeń na prawdzie, z szacunkiem przekazywanej, wpiętej w archaiczną tradycję oralną, a potem pisaną, Pamięci jako dawczyni boskiego natchnienia.

Zdecydowanie innym tropem podąża w swoim esej Andrzej Borowski (*Pamięć, niepamięć i nowożytne wyobrażenia na temat „Średniowiecza”*), otwierający — jak można by zapewne odczytać intencje redaktorów — część drugą tomu, skupioną na nowożytnej kulturze: średniowiecza, renesansu i baroku. Erudycyjny tekst Borowskiego mieści się na marginesie kręgu zagadnień opisywanego sformułowaniem zawartym w tytule analizowanej książki. Smakowity to jednak margines. Pojęcia pamięci i zapomnienia służą badaczowi do opisanego deformacji, jakiej uległy w czasie obraz i rozumienie średniowiecza, postrzeganego — między innymi, jak dowodzi, za sprawą Petrarcki (choć sam poeta nie nazwał interesującego go okresu „średniowieczem”) — jako czas ciemny, okres upadku kultury. Borowski pisze w o kulturowym zapomnieniu, proponując wprowadzenie nowego, operatywnego i ważnego jego zdaniem pojęcia „niepamięci kulturowej”. Badacz uważa je za istotne dopełnienie koncepcji „pamięci kulturowej” Aleidy Assman, uznaje za jeden z wyznaczników „humanizmu”, czyli — jak to określa — „paradygmatu człowieczeństwa kulturowego, pojmowanego jako rezultat zintegrowanego procesu wychowywania” (s. 51). To koncepcja tyleż kusząca, co dyskusyjna, jeśli zapytać o narzędzia badania owej „niepamięci kulturowej” — zwłaszcza w kontekście naturalnego społecznie procesu nie tylko zapomnienia, co ciągłego reinterpretowania przeszłości.

Również kolejny artykuł nie podejmuje rozważań nad istotą Mnemosyne-pamięci (jak rozumieli ją Grecy) jako źródła dzieła sztuki. Traktuje o sposobach upamiętniania zmarłych. Bogaty materiałowo tekst Jana K. Ostrowskiego (*Od pars pro toto do naturalistycznego odzworowania. Nietypowe metody upamiętniania zmarłych w średniowiecznej i nowożytnej Europie*) to studium z zakresu historii sztuki poświęcone zapomnianym już obecnie obyczajom komemoratywnym innym niż nagrobek i utwór literacki. Autor opisuje praktyki ekspozycji nad grobem zmarłego rycerza elementów jego uzbrojenia i tarczy (w Anglii, Austrii, Szwecji, Prusach Wschodnich), tablic i kartuszy herbowych (w krajach niemieckich, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Holandii i Szwecji), chorągwi nagrobnych (w Rzeczypospolitej i krajach ościennych), portretów trumiennych (w Rzeczypospolitej) i nagrobnych (w Rosji) oraz kap nagrobnych (w Rosji i Mołdawii), wizerunków zmarłych na łożach, katafalkach i sarkofagach (na Węgrzech, w Niemczech, Czechach, Polsce, Anglii i Holandii) oraz naturalistycznych figur zmarłych (w Anglii, Francji, Toskanii, Wenecji, Prusach). Dla niehistoryka sztuki ciekawa byłaby próba opisu, jak i dlaczego pewne obyczaje komemoratywne rozprzestrzeniły się w Europie, inne miały charakter konsekwentnie lokalny.

Umiejscowienie jako następnego w obrębie tomu artykułu Wojciecha Ryczka (*Bliźniacza siostra literatury. O metaforze tekstu pamięci*) jest nieco zaskakujące, ponieważ autor analizuje ważny i wielokrotnie przez humanistów komentowany dialog antyczny Cyncerona zatytułowany *Partitiones oratoriae* (*Podziały sztuki wymowy*), by opisać związki literatury i pamięci w ujęciu tradycyjnej retoryki. Co prawda badany przezeń tekst Cyncerona ukazał się drukiem po raz pierwszy, o czym zaświadcza autor, w 1472 roku w Mediolanie, a nieco ponad czterdzieści lat później w Krakowie, niemniej należy do świata starożytnego. Refleksje Ryczka świetnie też dopełniają studia Krystyny Bartol i Kazimierza Korusa. Badacz skupia się na kluczowej, jego zdaniem, metaforze pamięci jako zapisanej karty czy woskowej tabliczki. Zestawienie mnemoniki z literaturą („zapisaną mową”) pozwala mu ukazać zasadę funkcjonowania obowiązującej na gruncie retoryki pamięci sztucznej; przypomnienie to proces bliski lekturze i interpretacji. Jak pisze Ryzek, „[n]a gruncie teorii retorycznej można uznać literaturę za alegorię pamięci (...), a pamięć za alegorię literatury” (s. 101).

Być może kolejny tekst, Dorothy Figueiry (*Uporządkować własne życie i życie innych: Matteo Ricci i tradycja technik mnemonicznych*) był powodem, dla którego poprzedził go artykuł Wojciecha Ryczka, bo też prowadzone przez amerykańską badaczkę rozważania nad typowym dla literatury klasycznej systemem mnemonicznym, z powołaniem się na autorytet Cyncerona, wprost korespondują z uwagami krakowskiego filologa, dotyczącymi tradycyjnej mnemoniki. Figueira sprawnie i zajmująco opisuje przypadek włoskiego jezuitę, Matteo Ricciego, który u schyłku XVI wieku podjął próby przekazania Chińczykom klasycznych retorycznych technik pamięciowych, ucząc ich, jak budować „pałace pamięci”, nie o sztukę jednak Ricciemu chodziło, lecz o propagowanie idei chrześcijaństwa.

Tę niewyodrębnioną formalnie część drugą monografii wieloautorskiej dopełniają dwa artykuły. Miłowita Kunińskiego (*Pamięć własna i cudza jako źródło tożsamości podmiotu moralnego*), który proponuje czytelnikowi krytyczną lekcję nowożytnych koncepcji tożsamości w perspektywie pamięci, punktem wyjścia czyniąc dogłębną analizę poglądów Johna Locke’a, dla którego tożsamość osoby była związana — jak dowodzi Kuniński — ze świadomością swego „ja”, z pamięcią samego siebie, pamięcią przeżyć i doznań (s.114), a jednocześnie, nie kwestionując roli, jaką pełni pamięć w budowaniu tożsamości osoby i samoświadomości, uwzględniał on też perspektywę zewnętrzną (s. 121). Autor omawia dyskusje wokół tej koncepcji, jakie toczyli współcześni Locke’owi i późniejsi filozofowie (Joseph Butler, Derek Parfit, Thomas Reid, Charles Taylor) — i wskazuje kontynuację tej charakterystycznej dla filozofii nowożytnej perspektywy pierwszoosobowej u Edmunda Husserla, a następnie omawia koncepcję *Bildung* Wilhelma von Humboldta, sądy Johna Stuarta Milla, Martina Heideggera i Jeana-Paula Sartre’a oraz tekstowy charakter autobiografii — „retrospektywnej opowieści prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości” (s. 134) Philippe’a Lejeune’a.

Elżbieta Nowicka (*Pamięć teatru — pamięć w teatrze*) omawia żywy dla praktyków i teoretyków teatru na przelomie XVIII i XIX wieku dylemat „ars” i „przeżycia”, skupiając się na poglądach Antoine’a François Riccoboniego (syna) dotyczących wrażenia prawdy, jakie odnieść ma odbiorca sztuki aktorskiej, Denisa Diderota, dla którego istotnym elementem w budowie jest pamięć jako podstawa wyobraźni, dopełniająca jej i konkretyzująca ją, oraz Johanna Wolfganga Goethego, dla którego z kolei ważna była pamięć ciała, mimiki i gestów, z których aktorzy budują role. To w istocie studium różnych historycznie się kształtujących rodzajów ekspresji scenicznej.

Największy korpus tekstów omawianego tomu zbiorowego stanowią artykuły poświęcone literaturze i kulturze doby romantyzmu, polskiej i obcej.

Tę nieformalną trzecią część tomu otwiera studium Marka Stanisza („*Serve boli, lecz opowiadać trzeba*”. *Strategie upamiętniania w przedmowach do poematów romantycznych*). Badacz skupia się w nim na reprezentatywnej dla poezji romantycznej formie poematu, analizując autorskie przedmowy do wybranych poematów polskich, angielskich, niemieckich, rosyjskich i ukraińskich, zarówno — jak nazywa je — „historycznych”, jak i „(pseudo)autobiograficznych”, odkrywając prawidłowość, jaką jest, jego zdaniem, lekceważenie źródeł historycznych i relacji z wydarzeń na korzyść „własnej wiedzy” autorów, fantazji i osobistych przeświadczeń, co w nowoczesny sposób określa kondycję romantycznego artysty i jego świadomość.

Krzysztof Trybuś (*Zima romantyków. O pejzażach pamięci raz jeszcze*) dokonuje w zasadzie rekapitulacji pewnych aspektów swoich wcześniejszych rozpoznania, zawartych w książce<sup>15</sup>. W zaprezentowanym tekście badacz pokazuje, jak istotnym motywem romantycznego zimowego obrazowania (u Mickiewicza, Coleridge’a, Müllera) jest pamięć. Odnosząc się do uwag Aleidy Assmann na temat przedstawiania trwałego i ciągłego charakteru pamięci poprzez metafory przestrzenne (s. 171), wskazuje jednocześnie na obecność, nakładanie się na nie w poezji romantycznej metafor czasowych, eksponujących nieciągłość i zapomnienie, co, jak trafnie zauważa, ujawnia odmienną romantycznej pamięci wobec jej wcześniejszego, oświeceniowego pojmowania jako osadzonej stale w określonym miejscu. Owa praca i niezakorzenie przestrzenne pamięci — dopowiedzmy — znajduje kontynuację w literaturze późniejszej.

Tropem wyznaczonym przez Krzysztofa Trybusia podąża twórczo Magdalena Bąk-Woloszyn (*Romantyczne metafory pamięci — „ogród rozwidlających się ścieżkach” [Wordsworth i Mickiewicz]*), prezentując, jak istotnym elementem konstytutywnym procesu kreacji poetyckiej Wordswortha i Mickiewicza były pamięć i wspomnianie. Badaczka skupia uwagę na dziele Wordswortha *The Prelude*, wskazując, że poeta jezior stworzył w nim metajęzyk opisu swoich reminiscencji, miejsc, znamion czasu (*spots of time*), postrzegal zaś pamięć bardziej jako władzę umysłu, a nie emocji, zależną od woli pamiętającego, dynamiczną — co badaczka odnajduje również w twórczości Mickiewicza. Dla romantyków literatura jest formą pamięci oraz eksponowania autobiograficznych przeżyć „ja”, aczkolwiek warto zadać pytanie o status owej „autobiograficzności”, o jej autentyczność, o możliwość autentycznej ekspresji, co do której romantycy mieli przecież istotne obiekcje.

Tytuł artykułu Marii Cieśli-Korytowskiej (*Matka Boska od Pamięci. O nocie roztropności w „Panu Tadeuszu”*) zdaje się daleko odbiegać od tematyki całego tomu, jednak stanowi precyzyjną analizę związków między pamięcią i wyobraźnią oraz tego, w jak wielkim stopniu pamięć jest tematem *Pana Tadeusza*. Badaczka proponuje przeczytać poemat w sposób nieoczywisty, jako zbiór „miejsc” i „wyobrażeń”, którym, jak dowodzi, przypisać można określone znaczenia związane z kwestiami pamięci i wspomniania. Wskazuje, że zarówno wyglądy, przedmioty, jak i miejsca pełnią w świecie utworu funkcję mnemoniczną. Cieśla-Korytowska wiąże ten zastosowany przez Mickiewicza zabieg z mnemonicznymi koncepcjami św. Tomasz z Akwinu i Cyserona. *Pan Tadeusz* jawi się jako „poemat pamięci”, ale *memoria* nie tyle ma przynieść ukojenie, co stać się środkiem do osiągnięcia cnoty — harmonii i zgody (s. 217).

<sup>15</sup> K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.

W kolejnym studium, poświęconym literaturze romantycznej, Magdalena Siwiec (*Lieu de memoire — lieu de folie. O „Królu zamczyńska” Seweryna Goszczyńskiego*) proponuje lekturę utworu Goszczyńskiego jako szczególnego zapisu pamięci kulturowej, ponadpokowej i ponadjednostkowej, opartej na ciągłości pokoleniowej (s. 222), wskazując na decydujące znaczenie dla zrozumienia dzieła przeciwstawienia pamięci i historii. Badaczka, wykorzystując koncepcję „miejsc pamięci” Pierre’a Nory, wskazuje na ich produktywność w próbie zrozumienia zamysłu Goszczyńskiego w kontekście budowania postaci bohatera dzieła, Machnickiego, ale też samego utworu, bowiem — jak przekonująco dowodzi Siwiec — *Król zamczyńska* jest powieścią problematyzującą mechanizmy memoratywne.

Agata Seweryn (*Upamiętniane, rekonstruowane, transponowane. Na marginesie Norwidowych ekfraz*) ukazuje Norwida jako poetę kulturowej pamięci, który wielokrotnie odnosił się w swoich dziełach do innych tekstów kultury, na różne sposoby je transformując i rekontekstualizując. Badaczka proponuje nieoczywistą, ale przekonującą i produktywną poznawczo perspektywę: chce Norwidowe ekfrazy czytać jako świadectwa tego, jak poeta upamiętnia nimi, swoistymi hipertekstami, dzieła sztuki. Agata Seweryn dowodzi, że Norwid nie tyle traktuje sztukę jako pretekst do snucia rozważań na różne tematy, nie aktualizuje ich ani nie interpretuje, lecz konsekwentnie teatralizuje.

Trzy kolejne artykuły części „romantycznej” omawianego tomu (Elżbiety Koziolkiewicz *Gdzie siega pamięć: kobieca, męska i autorska. „Perswazje” Jane Austen i „Cranford” Elizabeth Gaskell*; Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej *„Odległość uświęca piękno”. Eugeniusza Delacroix uwagi o pamięci* oraz Franciszka Ziejki *Artur Grottger dlutem rzeźbiarzy upamiętniony*) to świetnie zapisane szkice, które jednak nic istotnego do kwestii pamięci jako źródła dzieła sztuki nie wnoszą, traktując ją zaledwie hasłowo, czy nawet wyłącznie pretekstowo. Elżbieta Koziolkiewicz opisuje intertekstualne związki dwu brytyjskich powieści dziewiętnastowiecznych. Choć autorka zapowiada we wstępie otwarcie interesującej perspektywy: zbadania płciowych uwarunkowań stosunku do przeszłości (s. 252), to w istocie ogranicza się do bardziej tradycyjnej perspektywy oglądu dzieł. Alina Borkowska-Rychlewska starannie rekonstruuje sposób myślenia Delacroix na temat pamięci, zapisany w jego *Dziennikach*, myśli te jednak są ledwie emblematyczne dla jego formacji i pokolenia. Franciszek Ziejka z kolei rozstrzuca zajmującą, pełną ciekawych szczegółów opowieść biograficzną o Grottgerze oraz opisuje różne sposoby upamiętnienia jego postaci po śmierci artysty.

Nie do końca trafna była też decyzja redaktorów o umieszczeniu w tomie poświęconym Mnemosyne socjologizującego studium Ewy Skorupy *Wymazywanie pamięci a obowiązek pamięci*, prezentującego polskie zmagania o zachowanie pamięci społecznej polskiej mniejszości w dzielnicy pruskiej w XIX wieku oraz, z drugiej strony, starań Niemców o rugowanie pamięci o polskich dziejach i tradycjach. Ten skądinąd zajmujący, faktograficznie ciekawy tekst, lokuje się zdecydowanie obok rozważań o roli pamięci w powstawaniu dzieła sztuki.

Wspomniany tekst Ewy Skorupy przypomina w przedostatniej swej części o roli pieśni polskiej w podtrzymywaniu narodowego ducha. Temu zagadnieniu — pieśni jako nośnika pamięci — poświęcony jest kolejny artykuł, Małgorzaty Sokalskiej (*„Skąd, jakimi drogami, na skrzydłach jakiej miłości i pamięci?” — pieśń jako nośnik pamięci w literaturze XIX i początków XX wieku*). Ponieważ autorka odżegnuje się od próby zdefiniowania pojęcia pieśni na potrzeby swojej pracy (s. 321), prezentuje zatem wybrane, zdecydowanie niejednorodne przykłady obecności różnych pieśni (i ludowych, i historyczno-patriotycznych, i stanowiących

integralną część dzieła, bowiem powstałych w jego obrębie) w literaturze niemieckiej (*Wilhelm Meister* Goethego) oraz polskiej (*Konrad Wallenrod* Mickiewicza, *Kunigas* Kraszewskiego, *Nad Niemnem* Orzeszkowej i — co zaskakujące w kontekście zakresu czasowego zarysowanego w tytule szkicu — *Noce i dnie* Dąbrowskiej). Tekst ten jest w istocie opisem kilku interesujących przypadków, autorka bada motyw pieśni obecny w dziełach literackich na wybranych, głównie XIX-wiecznych przykładach.

W kręgu tematyki XIX-wiecznej mieści się też — i domyka ów krąg zagadnień — szkic Andrzeja Waśki („*Sześćdziesiąt lat temu*”. *Pamięć i dystans epicki w powieści historycznej*), Tytuł artykułu zapowiada szeroką perspektywę, poświęcony jest jednak powieściom historycznym Waltera Scotta (*Waverley*), Henryka Rzewuskiego (*Pamiętki Soplicy*) oraz Margaret Mitchell (*Przeminęło z wiatrem*) — tym zatem, u których genezy legł „bezpośredni przekaz ustny o wydarzeniach z historii niedawnej, pozostającej w zasięgu społecznej pamięci komunikatywnej, zapamiętanych przez ogół” (s. 342). Waśko wskazuje liczne podobieństwa i analogie łączące tak odległe sobie kulturowo dzieła, przede wszystkim: oparcie opowieści na relacjach pokoleń skrajnych — dziadków i wnuków bądź prawnuków), korzystanie z ustnej tradycji rodzinnej i środowiskowej, odwoływanie się do pamięci cudzej, uczestników i świadków przeszłości, co wpływa na formę narracji powieściowej, sięganie po dramatyczne wydarzenia historii najnowszej, trzypokoleniowy dystans między czasem akcji a czasem powstania utworów, polemiczny wobec oficjalnego obraz przeszłości. Badacz dostrzega pokrewieństwo między historycznym podaniem ustnym a literaturą, dopowiedzmy więc: między pamięcią a dziełem.

Kolejną, czwartą część analizowanego tomu określić by można mianem intermedialnej. Składają się na nią cztery eseje.

Joanna Wojnicka (*Pańska Polska czy bratni Naród? Falszowanie pamięci historycznej jako narzędzie propagandy na przykładzie „tematyki polskiej” w sowieckim kinie fabularnym*) ciekawie faktograficznie pokazuje propagandowy wymiar radzieckiej kinematografii, choć czyni to dość powierzchownie, bo nie konfrontując głębiej swoich uwag o „temacie polskim” w sowieckim kinie ze zmieniającymi się realiami politycznymi.

Monika Schmitz-Emans (*Fotografia i pamięć w dziełach Wilhelma Genazino, W. G. Sebald i Gerharda Rotha*) w niezwykle uporządkowanym, choć dość zdawkowym wywodzie analizuje związki fotografii i memorii jako tematu literackiego, wskazując na głębokie relacje między nimi i istotny wpływ fotografii na kompozycję omawianych dzieł literackich.

Olga Plaszczyńska z kolei przypomina — co wręcz konieczne i oczywiste w omawianym zbiorze — postać włoskiego komparatysty, Mario Paza, skupiając się na przedstawieniu polskiemu czytelnikowi jego autobiograficznej, heterodoksyjnej (bo łączącej narrację wspomnieniową z esejem, traktatem, wypowiedziami krytyka sztuki i parabola) opowieści *La casa della vita*, która okazuje się być manifestem nierozdzielności literatury, sztuki i życia.

Różnym formom recepcji muzyki — wobec powstania i rozwoju przemysłu fonograficznego — poświęciła swój szkic Iwona Puchalska (*Fonografia jako źródło muzycznej (nie) pamięci*). Autorka omawia dwie zdawałoby się krańcowo odległe strategie odbioru muzyki — Johna Cage’a i Adama Zagajewskiego, wskazując na wspólne punkty ich refleksji dotyczące reprodukcyjnego, kreacyjnego i absolutyzującego wymiarów pamięci związanej z fonograficznym utrwalaniem muzyki.

Piątą część książki stanowią teksty poświęcone polskiej i obcej literaturze współczesnej. Pomieszczone w niej artykuły prezentują — w różnym ujęciu — funkcję pamięci, indywidualnej i zbiorowej, w budowaniu wypowiedzi literackiej.

W świetnie skomponowanym eseju interpretacyjnym Anna Czabanowska-Wróbel („*Oddajcie mi moje dzieciństwo...*”. *Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego*) idzie co prawda tropem rozpoznany już wcześniej w pisarstwie autora *Płótna*, w istotny sposób jednak go dopelnia, wskazując na przenikanie się w tym dziele dwu sfer i typów doświadczenia: wspólnotowego i osobistego. Ta podwójna perspektywa wydaje się kluczowa dola zrozumienia istoty eseistyki i poezji Zagajewskiego.

Kwiryna Ziemia (*Paweł Huelle: pamięć jako zadanie i przeznaczenie*) generalnie podobną postawę dostrzega w twórczości Pawła Huellego, dla którego dzieł kwestia pamięci wydaje się kluczowa. Badaczka akcentuje postpamięciowy charakter jego wspomnienia, Huelle opisuje bowiem konsekwentnie mechanizmy pamięci dziedziczącej wspomnienia nieżyjących już bliskich, co więcej: poprzez, nazwijmy to tak, pamięciową empatię. I dzięki pamięci ciepła ludzkich relacji możliwe jest przełamanie międzyludzkiej obcości (s. 448) — co stanowi przecież, jak dowodzi Ziemia, jedno z głównych zadań pamięciowego projektu Huellego.

Tytuł tekstu Macieja Urbanowskiego (*Pamięć komunizmu w najnowszej literaturze polskiej*) jest obietnicą na wyrost, ponieważ autor skupia się jedynie na trzech twórcach: Przemysławie Dakowiczu, Janie Polkowskim i Januszu Krasieńskim. Badacz starannie i precyzyjnie omawia wybrane dzieła tych autorów: tom wierszy *Głosy* i powieść *Ślady krwi* Polkowskiego, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, *Afazję polską*, *Teorię wiersza polskiego*, *Przekłętą continuum*. *Notatnik smoleński* i *Łączkę* Dakowicza oraz, w dużym skrócie, tetralogię powieściową Krasieńskiego *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc* i *Przed agonią*. Studium Urbanowskiego analizuje wspólne tym twórcom postulaty pamiętania i odpominania, rugowania kłamstwa — postulaty traktowane, zarówno przez pisarzy, jak i najwyraźniej przez autora szkicu, jako powinność twórcy oraz fundament tożsamości jednostkowej i zbiorowej. Pamięć (w tym opisywana pamięć o komunizmie) nie ma tu w istocie charakteru subiektywnego, nieuczgadnialnego z inną pamięcią, partykularnego. Ma natomiast służyć budowaniu narodowej wspólnoty jednolitych wartości. Z tego powodu brak jakiejś wyrazistej kompozycyjnej i myślowej przeciwwagi, stanowiska odmienne (np. Krzysztofa Vargi) są ledwie zasygnalizowane.

Artykuł Anity Calek (*Władza pamięci w „Ostatnim rożdaniu” Wiesława Myślińskiego i „Podróżach po skryptorium” Paula Austera*) to przykład solidnej pracy komparatystycznej poświęconej dwu współczesnym powieściom, których — głównym tematem jest pamięć indywidualna, czego przekonująco w swoich analizach dowodzi autorka. Badaczka opisuje, jak Myśliński i Auster pożytkują własne wspomnienia i doświadczenia na rzecz kreacji głównych bohaterów, pozbawionych jednak, co znamienne i wspólne, mocnej tożsamości. Obrazowanie pamięć w obu utworach ma charakter przestrzenny, co Calek słusznie wywodzi z inspiracji księgą X. *Wyżnania* św. Augustyna, okazujących się, po raz kolejny, ważną inspiracją w konceptualizowaniu pamięci w dziele sztuki.

Domykający tę część książki szkic Jakuba Czernika (*Historia — pamięć — narracja — tożsamość. „Dzieci północy” Salmana Rushdiego*) omawia „archeologiczny” wymiar i funkcję pamięci, kluczowy dla twórczości Rushdiego. Samo tworzenie dzieła pisarskiego jest dla tego artysty jak zapamiętywanie, jak odzyskiwanie pamięci, zawsze jednak indywidualnej i subiektywnej, niedającej pełnego dostępu do rzeczywistości, co bliskie opisywanym wcześniej poglądom i praktykom romantyków oraz całej nowoczesności.

---

Swoistym smakowitym apendyksem do publikacji *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki* są dwa teksty końcowe.

Marta Skwara we wstępie swojego eseju (*Czy istnieje pamięć o literaturze polskiej w literaturze światowej?*) stawia kwestię, na ile literatura rodzima tworzy światową. Jej rozwikłaniu służy kilka wyrazistych przykładów bardziej lub mniej czytelnych związków intertekstualnych dzieł obcych i polskich. Artykuł jest jednak przede wszystkim sygnałem braku refleksji nad wymiarem intertekstualności w polskich badaniach, a także nad recepcją naszej literatury oraz postulatem podjęcia takowych badań.

Problemy translologiczne w kontekście pamięci tłumacza, działania mechanizmów wyobraźniowych połączonych z mechanizmami pamięci, rozważa Elżbieta Tabakowska (*Tłumacz we władzy Mnemosyne*). Konkretnie przykłady dowodzą istotnej roli znajomości realiów kulturowych, pamięci struktur gramatycznych oraz ikoniczności.

*Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki* to obszerny zbiór w większości niezwykle ciekawych i inspirujących studiów z zakresu obecności i funkcjonowania pamięci w sztuce. Tom jednocześnie nazbyt chyba różnorodny, kłopotliwie polimorficzny i za bardzo w różnolitości sposobów ujmowania tytułowego zagadnienia rozległy, by nie powiedzieć: swobodny, co jednak zrozumiale skoro zrodził się w efekcie interdyscyplinarnej konferencji. Warto na koniec podkreślić staranną szatę graficzną książki, aczkolwiek konsekwentne zapisywanie wszystkich cytatów (ale też tytułów utworów) kursywą, dalekie od zwyczajów przyjętych w tego typu publikacjach, wymaga wzmożonej czytelniczej uwagi.

TOMASZ CIEŚLAK



**REDAKTOR INICJUJĄCY**  
Agnieszka Kałowska

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.08485.17.0.C

Ark. druk. 13

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90–131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63