

Mieczysław Porębski

Myślenie strukturalne w badaniu sztuki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1, 36-52

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mieczysław Porębski

Myślenie strukturalne w badaniu sztuki*

Na terenie współczesnej humanistyki, i ściśle naukowej, i tej, której bliższe są formy literackiego eseju, „działalność strukturalistyczna” — sformułowanie pochodzi od Rolanda Barthesa — stanowi od szeregu lat przedmiot ożywionych, zajadłych nawet dyskusji i kontrowersji. Entuzjaści strukturalizmu widzą w nim uniwersalną metodę postępowania badawczego, które raz wreszcie wyprowadzi nauki o człowieku na proste drogi ścisłego, logicznego myślenia, jego przeciwnicy skłonni byli pomawiać go o zgubną dla humanistyki ahistoryczność, schematyzm, niczym nie usprawiedliwioną spekulacyjność.

Wkład
strukturalizmu

Prawda leży, jak zwykle chyba, pośrodku. O trwałym, już dokonanym wkładzie strukturalizmu w rozwój i ukierunkowanie współczesnego myślenia zdecydowały jego systematyczność i konsekwencja metodologiczna, szerokość uogólnień i płodność poznawcza wydobywanych na jaw wewnętrznych związków i analogii w różnych dziedzinach aktyw-

* Jest to rozdział z książki pt. *Ikonosfera*, przygotowywanej do druku przez PTW.

ności człowieka. Żeby jednak wkład ten rozwinąć i podtrzymać, niezbędne jest wyzbycie się pewnych jego jednostronności, przekształcenie narzędzi wypróbowanych w niektórych tylko dziedzinach humanistyki jak lingwistyka czy etnologia tak, by mogły ogarnąć całe, zaledwie tutaj zasygnalizowane bogactwo i różnorodność dopełniających się wzajemnie form obrazowej prezentacji i klasyfikacji świata, w którego obrębie wszystko jest w jakiś sposób podobne i różne zarazem, trwałe i zmienne, powtarzalne i niepowtarzalne, rozdzielne jak rój i nierozdzielne jak fala.

Inaczej mówiąc, chodzi o przejście od tego, czym jest strukturalizm *dzisiaj*, do tego, czym może stać się myślenie strukturalne na przyszłość. Żeby tego dokonać, niezbędne się wydaje wydobyć pewnych podstawowych założeń myślenia strukturalnego. Postaramy się je pokrótce w kilku punktach scharakteryzować.

Pojęcie systemu: systemy kombinatoryczne i systemy ciągłe

Myślenie strukturalne wyklucza możliwość i sensowność rozpatrywania jakiegokolwiek wytworu czy przedmiotu ludzkiej działalności poza *systemem*, w obrębie którego wytwór taki czy przedmiot pojawia się i funkcjonuje. System rozumie się przy tym na sposób algebraiczny — jako parę, którą tworzą dwa zbiory:

- a) zbiór wszystkich możliwych *obiektów* systemu;
- b) zbiór wszystkich dopuszczalnych w systemie *operacji*.

Dzięki systemowym operacjom tworzyć można, wychodząc od obiektów już istniejących, coraz nowe, dalsze obiekty systemu. Są trzy operacje: operacja *powtarzania*, operacja *składania* i operacja *zastępowania*. Za pomocą takich właśnie operacji system języka mówionego tworzy z oddzielnych, „ziarnistych” fonemów słowa, ze słów zdania i teksty, sys-

Pojęcie systemu

tem pokrewieństwa kojarzy jednostkowych partnerów w małżeństwa, porządkuje związki rodzinne i pokoleniowe, a system produkcyjny kompletuje ze stosowanych części zamiennych zestawy narzędziowe i rozbudowuje przemysły. W nie inny też sposób buduje się z belek, kamieni czy cegieł domy, z tonów melodie, ze słów i gestów poszczególnych aktorów spektakle, z nakładanych skończonymi porcjami na płótno farb — malowidła. Oczywiście jest jednak, że dla scharakteryzowania przypadków ostatnich kombinatoryczno-ziarnisty model systemu nie wystarcza. Architektura ma swoje zmienne skale i proporcje, utwór muzyczny swoje natężenie, barwę, ekspresję, malarstwo swoje niuanse i modulacje, spektakl swoje tempo, swoją wypełnianą płynnymi ruchami przestrzeń sceniczną. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, żeby pojęcie systemu poszerzyć w ten sposób, by znalazło się w nim miejsce również na miary i skale zmieniające się w sposób ciągły i na obiekty, pomiędzy którymi różnice stać się mogą dowolnie małe.

Systemy
kombinato-
ryczne
i systemy
ciągłe

W tym drugim wypadku zmieni się jedynie liczebność albo — jak to mówią matematycy — *moc* systemu: liczba obiektów, które można tworzyć w systemie dyskretnym jest nieskończona, ale przeliczalna, równoliczna ze zbiorem liczb naturalnych — można by je było wszystkie ponumerować. Liczba obiektów, które mogą pojawić się w systemie ciągłym, przeliczalna już nie jest, ma ona moc tzw. *continuum* podobnie jak zbiór wszystkich liczb rzeczywistych — między dwoma dowolnie sobie bliskimi obiektami zawsze jeszcze znajdzie się miejsce na obiekt pośredni. Jest tak zaś dlatego, że obiekty systemów dyskretnych są kombinacjami pewnej skończonej liczby elementów, które różnią się między sobą skończoną również liczbą charakteryzujących je cech dystynktywnych. Operacje dokonywane na takich obiektach również mają charakter kombinatoryczny, stąd możliwość numerowania ich wyników. Inaczej jest z obiektami systemów ciągłych. Tworzą one

zwarte, spójne i ograniczone różności przestrzenne, na które nałożona jest odpowiednia charakterystyka jakościowa. Zmienia się ona od punktu do punktu i, niekiedy, od momentu do momentu, w pewnych tylko miejscach napotykając na łamiące jej ciągłość osobliwości — interwały, ściany, krawędzie, naroża. W tych warunkach operacja powtarzania polegałaby na odwzorowywaniu punkt w punkt jakościowej charakterystyki obiektu, operacja składania na poszerzaniu w sposób ciągły w różnych wymiarach charakterystycznych obszarów dzieła, operacja zastępowania na również ciągłym przekształcaniu charakterystyk od obiektu do obiektu.

Jak widać, różnice strukturalne pomiędzy obu rodzajami obiektów i wiążących je systemów są nie do pominięcia, różni je bowiem sama *kategoria morfizmów*, które w jednym i drugim systemie są dopuszczalne. Niemniej jednak obie wchodzące tu w grę kategorie jednakowo są określone, oba rodzaje obiektów i operacji jednakowo definiowalne, nie ma więc żadnego powodu, żeby systemy ciągłe miały nie być brane w badaniach strukturalistycznych pod uwagę na równi z systemami kombinatorycznymi.

Różni systemy kategoria morfizmów

Pojęcie typu: wyrażenia i obszary

Myślenie strukturalne wyklucza wszelką dowolność czy przypadkowość w charakteryzowaniu poszczególnych obiektów systemu. Operacja powtarzania, tworząc obiekty między sobą *systemowo równoważne*, klasyfikując je tym samym na poszczególne *typy*, z których każdy reprezentuje odrębną *systemową wartość*. Operacje składania i zastępowania wzbogacają tę typologię o dalsze, wytyczone z góry systemowe wartości. Różnice między dwoma rodzajami systemów — kombinatorycznym i ciągłym — muszą być tu oczywiście znaczne. W systemach kombinatorycznych określona jest zawsze pewna skończona, niezbyt wielka liczba typów

Pojęcie typu

Wyrażenia

podstawowych, zwanych czasem „atomami” systemu. Stanowią one jego *alfabet* i różnią się między sobą znowu skończoną liczbą charakteryzujących każdy taki „atom” *cech dystynktywnych*. Z tego alfabetu, za pomocą reguł operacyjnych tworzących *słownik* i *gramatykę* systemu, składa się dopiero właściwe systemowe *wyrażenia* — zwroty, zdania, teksty, których liczba jest teoretycznie nieograniczona, choć, jak to już wiemy, przeliczalna.

W systemach ciągłych natomiast charakteryzuje się nie jakieś wyodrębnione, zawsze takie same, atomowe cząstki wyrażań, ale całe *obszary*. Rozciągają się one w polu widzenia (albo słyszalności) wraz z rozgraniczającymi je *osobliwościami* w rodzaju powierzchni, linii, momentu, na których ciągłość niektórych charakterystyk się urywa. Z każdym w zasadzie punktem takiego obszaru związać można pewne określone ilościowo czy jakościowo *parametry*, które charakteryzują jego bezpośrednie otoczenie. W charakterystyce takiej miejsce cech dystynktywnych zastępują *skale* ciągłe lub skokowe, pozwalające określić lokalne właściwości kształtu i barwy o odpowiednio ustawionych *gradientach* zmienności. Typologia takich obszarów wydać się może nieskończona, znacznie bogatsza od typologii kombinatorycznych wyrażań i rzeczywiście teoretycznie liczebność jej sięga mocy *continuum*. Podobnie jednak jak w systemach kombinatorycznych słownik i gramatyka, tak i tutaj działają pewne, trudniejsze może tylko do uchwycenia reguły selekcji, które wykluczają niektóre przynajmniej dowolności, a w każdym razie czynią jedne typologie mniej prawdopodobnymi od innych. W obu też wypadkach typ każdego obiektu wyznaczony będzie przez typologię całego systemu i jedynie na jej gruncie dawał się będzie określić.

Obszary
i osobliwości

Leon Chwistek pisał swego czasu, że w nieczytelnym tekście nie każde „a” da się odróżnić od „o” albo od „d”. Zauważyć jednak można, że czytając taki tekst wiadomo przynajmniej tyle, iż musi reprezentować

jeden z tych trzech wchodzących w grę typów i żaden już inny. W malarstwie kolor pośredni między np. błękitem a zielenią pozostanie kolorem pośrednim, jego typ równie jednak będzie określony, a położony w pewnym układzie barwnym „falszywie” z miejsca wykaże swą wyczuwalną, choć trudną do zdefiniowania obcość. Dla malarza będzie ona równie niewątpliwa, jak dla muzyka fałszywość niewłaściwie użytego dźwięku czy dla gramatyka błąd ortograficzny lub fleksyjny. Reguły są, co prawda, w wypadku malarstwa szczególnie trudne do zwerbalizowania (wytrawni pedagodzy robiący korektę swym uczniom ograniczają się często do zakrycia dłonią wątpliwego miejsca), sądzę jednak, że dużo kłopotliwszy byłby dowód ich nieistnienia aniżeli istnienia.

Reguły malarstwa są trudne do zwerbalizowania

Pojęcie pozycji: syntagmaty i paradygmaty

Myślenie strukturalne wyklucza rozpatrywanie obiektów systemu niezależnie od *pozycji*, jaką każdy taki obiekt zajmuje aktualnie lub jaką zająć może potencjalnie.

Pojęcie pozycji

Pozycja obiektu może być samodzielna lub niesamodzielna. Obiekt zajmuje pozycję samodzielną, gdy pełni swe funkcje systemowe w nieobecności wszystkich innych obiektów systemu, pozycję niesamodzielną — gdy pełni te funkcje w obecności tych wszystkich obiektów, z którymi tworzy funkcjonującą wspólnie, samodzielną całość, w nieobecności zaś tych, które mogłyby go w obrębie takiej całości zastąpić. Samodzielnie funkcjonujące całości, uzyskiwane w wyniku składania niesamodzielnych części, nazywać możemy, przejmując ten termin z lingwistyki, *syntagmatami*. Zbiory obiektów, które operacja zastępowania pozwala traktować w danym syntagmacie jako wymienne, nazywać będziemy, znowu wykorzystując termin lingwistyczny, *paradygmatami*. O każdorazowej wartości po-

Syntagmaty
i paradygmaty

zycyjnej obiektu decyduje więc to, w jaki syntagmat jest on aktualnie włączony i z jakiego paradygmatu go w tym celu wybrano. Dobór słów w zdaniach, dobór zdań w większych całościach tekstowych określają aktualną wartość pozycyjną każdego z tych słów i tych zdań, wartość, która się zmienia w zależności od kontekstów, powraca przy całościowych powtórzeniach. Podobnie ma się rzecz z tonami w melodiach i akordach, z członami architektonicznych porządków, z kolorami na płótnie. Zmiana gamy muzycznej, architektonicznej skali, kolorystycznego sąsiedztwa we wszystkich tych przypadkach potrafi zmienić pozycję poszczególnego tonu, detalu, plamy w sposób szczególnie widoczny. Malarstwo, muzyka, architektura pod tym względem bardziej bodaj są rygorystyczne niż wypowiedź słowna — chyba że ta ostatnia staje się wypowiedzią poetycką i podobnie jak tamte zaczyna sprawiać wrażenie, że niczego w niej zmienić nie sposób bez zburzenia jej kunsztownej, jedynej w swoim rodzaju całości, że pozycja każdego elementu jest w niej raz na zawsze w sposób ostateczny i doskonały wyważona i ustalona. Co prawda Picasso miał się gdzieś wyrazić, że gdy brakuje mu farby błękitnej, bierze czerwień i kładzie ją na miejsce błękitu, nie znaczyło to chyba jednak, że mogłaby to być jakakolwiek czerwień, a tylko, że pewna czerwień i pewien błękit są w jego systemie paradygmatycznie równoważne i że to jest dla artysty ważniejsze niż ich takie czy inne syntagmatyczne sąsiedztwo i uzasadnienie.

Pojęcie funkcji: znaczenia

Myślenie strukturalne rozpatruje obiekty w ich systemowych *funkcjach*, zmierzając do określenia swoistej *funkcjonalnej wartości* każdego z nich.

Wartość
funkcjonalna

Wartość funkcjonalna wskazuje typ obiektu z jednej strony, jego pozycja — z drugiej. Wskazują ją

łącznie. Wartość funkcjonalna obiektów tego samego typu może się zmieniać w zależności od pozycji każdego z nich w jego aktualnym kontekście syntagmatycznym, obiekty zajmujące taką samą pozycję mogą różnić się wartością funkcjonalną w zależności od typu, jaki reprezentują. Podobnie jak typ i jak pozycja, również i wartość funkcjonalna jest określoną klasą obiektów — obiektów między sobą *funkcyjnie równoważnych*. Stanowi ona mianowicie iloczyn tamtych dwu, powstaje w obrębie systemu w wyniku skrzyżowania się dwu przecinających się klasyfikacji — typologicznej i pozycyjnej. Podobnie też jak tamte tylko poprzez system może być uchwycona i rozróżniona. Ona też decyduje o każdorazowej systemowej funkcji poszczególnego obiektu, wchodzącego w skład systemu. W systemach technicznych będziemy mieć w ten sposób do czynienia z wartością instrumentalną, którą nazwać można *przydatnością*; w systemach społecznych — z wartością instytucjonalną, dającą się określić jako *rola*; w systemach porozumienia — z wartością znaczeniową, czyli *znaczeniem*. Systemy ekonomiczne mają swoje wartości wymienne, systemy pojęciowe swoje wartości logiczne, systemy obrazowe swoje wartości artystyczne. Istnieją systemy, których wartości są uchwytnymi liczbowo wielkościami — miarami, istnieją i takie, których wartości mają charakter czysto jakościowy. Wszystkie razem porządkują świat ludzkich działań i doświadczeń, czynią go dostępnym, przejrzystym i zrozumiałym zarówno wtedy, gdy wyraźnie się sobie przeciwstawiają, tworząc binarne *opozycje*, jak i wtedy, gdy przechodzą jedno w drugie, układając się w *skale* o charakterze ciągłym.

Wśród wszystkich wartości funkcjonalnych znaczenie cieszy się szczególną uwagą zarówno językoznawców, jak i badaczy sztuki, logików, filozofów. Istota tego pojęcia daleka jest jednak od wyjaśnienia i ciągle należy do najbardziej w nauce kontrowersyjnych. Rozumienie funkcjonalne znaczenia,

Znaczenie

które tu przyjęliśmy, wydaje się najbardziej jeszcze ugruntowane, ma też z pewnością charakter najogólniejszy. Tak właśnie pojmuje znaczenie Wittgenstein, gdy powiada, że znak nie używany znaczenia nie posiada: *Wird ein Zeichen nicht gebraucht, so ist es bedeutungslos* (*Tractatus* 3.328). U nas podobnie rozumiał znaczenie Ajdukiewicz. Krytykując zarówno asocjacionistów, którzy „upatrują znaczenie w czymś ze sfery psychologicznej”, jak i koncepcję „konotacyjną”, która „szuka znaczeń w sferze obiektywnej”, przeciwstawiał im tezę, że znaczenia należy „doszukiwać się w samym języku” i wiązał je z „dyrektywami użycia” poszczególnych wyrażen.

Wyrażenia językowe znaczą, ponieważ używamy ich w taki, a nie inny sposób, dochodzimy za ich pomocą do porozumienia w takim, a nie innym zakresie. Współcześni, zorientowani strukturalistycznie semiolodzy sporo trudu włożyli, żeby pokazać, w jakim kierunku pójść może użycie poszczególnych jednostek znaczących — „leksemów”, począwszy od wyodrębnionych, elementarnych zastosowań — „semów” które tworzą wokół pewnego stałego „jądra semicznego” zmienne kolekcje — „semeny” (terminologia A. Greimasa).

Inspiracja kombinatoryczna jest w takim podejściu do struktury znaczeń oczywista. Czy jest to jednak konieczne i wystarczające? W historii sztuki przyjęty został powszechnie za Erwinem Panofskym trójstopniowy układ znaczeń. Istnieje znaczenie „pierwotne”, „naturalne”, „preikonograficzne”, które polega na „prostej identyfikacji obiektów”, czyli na rozpoznaniu „motywu” przedmiotowego lub wyrazowego — rzeczy albo ekspresji. Istnieje dalej znaczenie wtórne, „konwencjonalne”, „ikonograficzne”, które wiąże się ze zrozumieniem „tematu”, czyli z identyfikacją określonej konkretnie, rzeczywistej lub fikcyjnej „historii” albo równie określonej, w sensie jednak abstrakcyjno-pojęciowym, „alegorii”. Istnieje wreszcie znaczenie trzecie, „wewnętrzne”, „symboliczne”. Nie idzie w nim już o sam „motyw”

czy nawet o sam „temat”, ale o rozpoznanie „jednoczącej zasady”, która nadaje naturalnemu „motywowi”, sposobowi jego ujęcia i jego umownej tematyce nadrzędną „wartość symboliczną” osadzoną w całości kulturowego systemu i ujawniającą jego istotę. Otóż w ujęciu Panofsky’ego charakter kombinatoryczny zachowuje jedynie stopień drugi, na którym „kombinacja” lub „kompozycja” przekazujących tematów obrazowych motywów składa się na właściwą ikonograficzną „inwencję” o charakterze historycznym lub alegorycznym. To, co poniżej, i to, co powyżej — to, co subiektywnie ekspresyjne, i to, co kulturowo istotne, owego charakteru świadomej kombinacji danych z góry „motywów” już nie ma. Poniżej jest „doświadczenie praktyczne” identyfikujące „kolory, linie i bryły” w ich motywacji przedmiotowej oraz „pewna wrażliwość” pozwalająca odczuć „psychologiczny odcień” ekspresji. Powyżej „intuicja syntetyczna”, którą można porównać z „darem diagnostyka”, intuicja korygowana znajomością zarówno „podstawowych tendencji psychiki ludzkiej”, jak i historycznej zmienności jej „symbolistycznych” — w sensie Cassirerowskim — manifestacji.

Jeżeli jednak — jak to pokazuje Panofsky — przekaz obrazowy, taki przynajmniej, jakim zajmuje się historia sztuki, nie daje się cały bez reszty wtłoczyć w przyciasne ramy systemu kombinatorycznego, nie świadczy to jeszcze, żeby pozostawał on w istotnych swych znaczeniach asystematyczny, spostrzeżeniowo-biorny, jak u Junga intuicyjno-niesprawdzalny. Weźmy na przykład samą tylko warstwę kolorystyczną obrazu malarskiego. Sposób użycia plamy barwnej może być tu rzeczywiście trojaki. Plama malarska może sugerować w sposób „preikonograficzny” barwność przedmiotowego „motywu”, wyrażając zarazem podmiotową wrażliwość na kolor malarza; może przyczyniać się do zidentyfikowania pewnych wątków tematowych: wiemy, że błękitny płaszcz jest atrybutem Madonny, czerwień kolorem

Znaczenia
przekazu
obrazowego

Sensy koloru

Alfabet koloru

królewskim itd. Może wreszcie pełnić funkcje symboliczne: błękit jest kolorem śmierci, czerwień kolorem życia; chłodno błękitne nokturny jako „symboliczna forma” wyrazowa pewnej epoki, pewnego ukształtowanego historycznie stylu reagowania, pewnej kulturowej sytuacji, będą czymś innym niż słoneczne pejzaże malowane prosto z tuby cynobrem, który miejscami przechodzi w złotawe ugry i dominuje nad ocieplonymi purpurą i fioletem błękitami. Na stopniu pierwszym kolor zyskuje znaczenie, które można by nazwać *bezpośrednim* — charakteryzuje po prostu pewien fragment czy pewne odczucie natury i świata. Nie robi tego jednak w sposób li tylko biernie naśladowczy, nie kopiuje, ale konstruuje. Konstrukcja taka powstaje w sposób systematyczny, zgodnie z pewnymi, formułowanymi również i *explicite*, zasadami; czym innym jest Leonardowskie *sfumato*, czym innym Cézanne’owskie modulacje, neoimpresjonistyczny dywizjonizm, orficzny symultaneizm. Zasady takie nie operują co prawda jakimś skończonym „alfabetem”, malarze wiedzą jednak, na czym polega zmienna opozycja mroków i oświeleń, barw lokalnych i refleksów, tonów ciepłych i zimnych, kontrastów dopełniających i uzupełniających; mają swój nieskończenie bogaty słownik, *repertuar* typologiczny, swoje podobieństwa i opozycje, sposoby zestawiania i przeciwstawiania. Na stopniu drugim kolor zyskuje znaczenie *konwencjonalne*, które moglibyśmy porównywać z semantycznym znaczeniem form językowych. Z takimi skonwencjonalizowanymi systemami barw spotykamy się w emblematyce, heraldyce, w różnych systemach sygnalizacyjnych, w kartografii. W malarstwie rola ich jest stosunkowo niewielka, korzystają z nich w pewnym zakresie konwencje ikonograficzne, same zresztą również dosyć w swej typologii ograniczone. Jest to być może właśnie cecha szczególna przekazu wizualnego: bogactwo środków ekspresyjnych, rozbudowane postaciowanie, nieskończona mnogość wariantów i uboga stosunkowo typologia,

powracająca wciąż do tych samych motywów tematów i inwencji. Inaczej jest z przekazami słownymi, które dysponują nieograniczonymi możliwościami syntaktycznymi, sporym, ale skończonym słownikiem i skrajnie zredukowaną skalą podstawowych dystynkcji fonologicznych. Tłumaczy się to zapewne odmiennością zastosowań, „użytkowania” właśnie. Komunikacja słowna służy w pierwszym rzędzie celom rzeczowo-praktycznym, jest czymś najbardziej potocznym i powszednim, musi ogarniać maksimum różnorodnych sytuacji w sposób możliwie prosty i jednoznaczny. Komunikacja obrazowo-wizualna interweniuje w pewnych tylko wybranych miejscach i momentach, co z góry niejako nadaje jej owe cechy niezwykłości, niecodzienności, kapryśności, o których była mowa na wstępie tych rozważań. Różnią się one od siebie jak dzień od nocy, jak rzeczywistość od snu i złudzenia, działanie od kontemplacji. Nie znaczy to oczywiście, żeby i mowa nie mogła się wznosić w sferę obrazowej sugestii, jak się dzieje z poezją, albo żeby kolor nie mógł pełnić codziennych funkcji różnicujących czy ostrzegawczych. Różnice nie stają się jednak przez to mniej wyraźne, wprost przeciwnie. Ich zmienne wzajemne ustosunkowanie przekonuje nas, że sięgają one bardzo głęboko, do samych być może fundamentów owej dwoistości, która kształtuje los i określa sytuację człowieka zarówno w świecie natury, jak i w świecie kultury.

Ten odrębny status przekazu obrazowego szczególnie wyraziście występuje na stopniu trzecim i ostatnim znaczeniowej systematyki — na stopniu znaczeń *symbolicznych*. Podczas gdy myśl praktyczna znajduje tutaj właściwe sobie formy dyskursywno-pojęciowe, tworząc naukowe teorie w oderwanym języku symboliki logiczno-matematycznej, myślenie obrazowe zyskuje tu dopiero właściwą pełnię wyrazu i znaczenia. Pozostając w przykładowej sferze koloru, zauważyć możemy, że symbolika barw pozornie nawraca do systematyki najbardziej prostej i e-

Konwencjonalne
znaczenie
barwy

Symboliczne
znaczenia
barwy

lementarnej: czerwień przeciwstawia się błękitowi, życie śmierci i oddaleniu. Ale w najprostszych nawet systemach symboliki barw czerwień znajduje dopełnienie w zieleni, przy czym role od razu się różnicują: zieleń reprezentuje życie wegetatywne, młodość, uległość, nadzieję, czerwień — życie aktywne, gwałt, krew, władzę — jak w ludowej balladzie, gdzie król i kat występują w czerwieni, w zieleni zaś piękna i niewinna, zbierająca drobne listeczki krakowianka. Gorąca czerwień ma już w ten sposób nie jedną, ale dwie opozycje, między nimi zaś kształtuje się i trzecia — lazur, kolor „modry”, który łączy cechy niewinności i śmierci, nabierając tym samym znaczeń szczególnie zwodniczych — w folklorze jest to kolor wody, rusałek, pokuszenia i zguby. Dwuznaczności podobnego typu pojawiają się i na pozostałych odcinkach. Pomiedzy aktywnością czerwieni a powagą błękitu purpura bliższa jest dostojności władzy, fiolet dostojności śmierci. Po drugiej stronie, między czerwienią a zielenią, krąży się zamyka — oranż i żółć to znów kolory w jakimś sensie dwuznaczne. Dopełniająca się z fioletem żółć jest niedojrzała i kłamliwa, przeciwstawny błękitowi nocy pełen złotego blasku oranż zajmuje imponującą, ale i krytyczną pozycję w słonecznym zenicie.

Przechodząc z koloru w kolor, przechodzimy w ten sposób z nastroju w nastrój, nic tu nie jest wyraźnie rozgraniczone, działają opozycje, ale opozycje szczególnego rodzaju, bo ciężące ku alternatywom pośrednim, w pośredniości tej dwu- albo i więcej znacznym. Ich symboliczne interpretacje mogą być bardzo dowolne; zaimprovizowana tutaj, aczkolwiek opiera się na pewnych skojarzeniach folklorystycznych, jak i na znaczeniach, które przechowuje nasz krąg kulturowy w swoich tradycyjnych emblematykach, rytuałach i liturgiach, również oczywiście nie jest niczym obowiązującym. Szło tu po prostu o zilustrowanie działania pewnej skali, która pomimo, a może dlatego właśnie, że jest ciągła i cyklicznie zamknięta, wykazuje szczególną dyspozycję do po-

Interpretacja
symboliczna

rządkowania całych obszarów kulturowego i psychologicznego doświadczenia, całych skomplikowanych układów pozycji, ról i sytuacji. System, który reprezentuje, z pewnością nie ma nic albo prawie nic wspólnego z systematyką pojęciowo-logicznych klasyfikacji, ma chyba jednak — podobnie trochę jak symbolika pór dnia i roku, stron świata czy wreszcie astrologicznych domów, opozycji, trygonów i kwadratów — swoje osobne miejsce wśród systemów symbolicznych odniesień, w których przeglądają się i rozpoznają całe cywilizacje.

Synchronia i diachronia oraz struktura obiektu i struktura systemu

Myślenie strukturalne, odnoszące rozpatrywane obiekty do systemu, który je obejmuje i określa, bynajmniej nie odrywa tych obiektów od historycznych uwarunkowań i przeobrażeń, w które są one uwikłane.

Wprost przeciwnie. W ujęciu strukturalistycznym żaden obiekt nie funkcjonuje systemowo w abstrakcji, poza historyczną przestrzeń i czasem, ale w konkretnym, historycznym właśnie powiązaniu z innymi obiektami: w *synchronii* z obiektami, których typ i wartość są, podobnie jak i jego, w tymże miejscu i chwili aktualne, i w *diachronii* z obiektami, których typ i wartość w tymże miejscu i chwili aktualne nie są.

Tak rozumiany system jest systemem ewoluującym, ewoluującym diachronicznie od jednej synchronii do drugiej. Diachronią byłoby przy tym to wszystko, co ewolucja systemu — już dopełniona czy też jeszcze nie dopełniona — odrzuca, synchronią to, co aktualnie niesie i zachowuje. Albo — mówiąc nieco inaczej — diachronia byłaby jednym, wielkim, chwilowo nieobecnym, rozciągającym się za to w przeszłość i przyszłość systemu paradygmatem, synchronia — właśnie się aktualizującym, wypełniającym

Synchronia
i diachronia

swą współobecnością całą współczesność systemu syntagmatem; żywym, tworzącym się na oczach jego użytkowników typologicznych i aksjologicznych kontekstem starych i nowych kształtów pozycji i wartości. Jak to już była mowa, badania strukturalistyczne większy kładły dotychczas nacisk na związki synchroniczne, badanie powiązań diachronicznych odsuwając na plan dalszy. Jest to o tyle zrozumiałe, że dla etnologów, czy nawet językoznawców aspekt synchroniczny jest dużo bardziej uchwytny niż historyczna diachronia gubiąca się w mrokach przeszłości, gdzie nie ma możliwości dokonywania bezpośredniej zawiadowczej penetracji, nie zawsze dającej się zastąpić przez mniej czy więcej przypadkowy dokument pisany.

Sytuację na tym polu zmienić mogliby dopiero sami historycy, zwłaszcza historycy kultury, gdyby aspekt systematyczny badanych procesów zaczął ich bardziej interesować. W tym układzie szczególnie, jak się zdaje, rola przypaść może w udziale dyscyplinom, takim jak archeologia i historia sztuki, które od dawna nawykły do łączenia aspektu systematycznego z aspektem historycznym, zainteresowania wartością z zainteresowaniem faktem.

Strukturalizm
historyków
sztuki

Dusza archeologa czy historyka sztuki jest, by się tak wyrazić, *naturaliter* strukturalistyczna; język strukturalistyczny jest językiem jego codziennej praktyki badawczej nawet wtedy, gdy nie pojawiają się w nim *explicite* słynne kategorie: znaczący — znaczony, synchronia — diachronia, które, jak chce Roland Barthes, stanowią znak rozpoznawczy każdego strukturalisty. „Obserwujcie zatem, kto używa par: znaczący — znaczony, synchronia — diachronia, a będziecie wiedzieli, czy macie do czynienia z wizją strukturalistyczną”. Być może. Można zapewne mieć taką właśnie „strukturalistyczną wizję” również i sztuki. Można jednak i odwrotnie: można badając sztukę mieć pewną własną wizję strukturalizmu, odnajdować w nim bliskie swej dyscyplinie założenia i metody postępowania badawczego. „Jestem

przekonany, że historia sztuki stanowi nie gorszą od językoznawstwa podstawę do porozumienia dyscyplin humanistycznych, wobec wizualizmu dzisiejszych cywilizacji może nawet dogodniejszą niż językoznawstwo” — powiada nie bez racji historyk sztuki Jan Białostocki.

Analizując syntagmaty i paradygmaty pewnego systemu, ustalając jego typologię i aksjologię, rozpatrując jego aktualną w pewnym miejscu i czasie synchronię czy rekonstruując diachronię, myślenie strukturalne bada wewnętrzne powiązania i przeobrażenia systemu.

Nie wyklucza to jednak bynajmniej wychodzenia poza system właśnie badany, szukania dla niego analogii w innych systemach, lepiej znanych, czy po prostu bardziej przejrzystych, mniej skomplikowanych, wyraźniejszych. Przenosząc zdobyte doświadczenia z dziedziny w dziedzinę, strukturalizm nie tylko poszerza zasięg swej penetracji, ale w sposób istotny pogłębia swoje poznanie. Nie skądinąd, jak właśnie z porównywania różnych dziedzin, ustalania wiążących je podobieństw bierze swój początek kluczowe dla strukturalizmu pojęcie samej *struktury*. Stanowiąc najwyższy szczebel poznawczej abstrakcji, pojęcie to pozwala pominąć wszystko, co nie jest związane z samą systemową klasyfikacją i pozycją obiektu, z jego stosunkiem do innych obiektów, ze sposobem, w jaki jego typ i pozycja wyznaczają wartość przysługującą mu w ramach funkcji, w spełnianiu której uczestniczy.

Pojęcie struktury definiować można różnie, jedno jest jednak niewątpliwe. Strukturę każdego poszczególnego obiektu określamy, porównując to z innymi obiektami obejmującego je systemu, wydobywając istotne systemowe podobieństwa i różnice, jakie między nimi zachodzą, analizując operacje, które pozwalają przechodzić od jednego obiektu do drugiego i które tym samym wiążą je wszystkie wielodrozną siecią wzajemnych wewnątrzsystemowych przekształceń, wyznaczają dzielące je dystansy i od-

Struktura
obiektu

Struktura
systemu

ległości. Struktura obiektu staje się w ten sposób jedną ze struktur określonego dla całego systemu *strukturalnego rodzaju*, rodzaju, którego właściwości charakteryzować mogą wiele różnych systemów. *Od struktury obiektu przechodzimy w ten sposób do struktury całego systemu.* Pozwala to porównywać ze sobą systemy, z których jeden daje się odwzorować homomorficznie w drugim, lub może nawet okazać się z tym drugim izomorficzny — oba wówczas odwzorowują się wzajemnie. Możliwość tworzenia takich odwzorowań nie tylko pomaga uściślić pojęcie samej struktury, oczyszczając je ze wszystkiego, co dla systemu przypadkowe, zewnętrzne, nieistotne, co zaciera jego kontury i gęszy funkcjonowanie; pozwala ono ponadto na lepsze, bardziej pogłębione zrozumienie systemu jako strukturalnej całości. Rezultatem jest analiza i opis rodzaju struktur, które system — wśród innych systemów — mniej lub więcej kompletnie wykorzystuje.

Jak opisywać
strukturę?

Środki opisu znowu mogą być różne. Mogą one — przy podejściu „konstruktywistycznym” — polegać na podaniu programu, który pozwala skonstruować na bazie jednego albo kilku danych z góry zbiorów obiekt spełniający warunki przewidziane dla struktur takiego czy innego rodzaju. Mogą też — przy innym podejściu, „algebraicznym” — sprowadzać się do powiązania poszczególnych struktur opisywanego rodzaju z „jednościami” określonej *kategorii morfologii morfizmów*, przekształceń, które wiodąc od struktury do struktury, charakteryzują wszystkie ich związki i właściwości.

Czy jednak uznamy strukturę za sposób konstruowania lub rekonstruowania zaprogramowanego z góry obiektu, czy — w drugim wypadku — za samo już tylko miejsce obiektu wśród innych obiektów w obrębie odpowiedniej kategorii morfizmów, rezultat będzie podobny: wyjście poza wąsko pojmowany przedmiot badań, spojrzenie nań z nowej, suwerennej, ogarniającej najbardziej uniwersalne horyzonty poznawcze perspektywy.