

Edward Balcerzan

Estetyka: czwarta część semiologii (1)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (44), 1-10

1979

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.

**Komitet
Nauk
o
Literaturze Polskiej
i
Instytut
Badań
Literackich PAN**

dwumiesięcznik 2 (44), 1979

teksty teksty teksty

TEORIA LITERATURY • KRYTYKA • INTERPRETACJA

Estetyka: czwarta część semiologii (1)

Struktura znaku i funkcjonowanie znaku — w dziejach świadomości semiologicznej są to dwa podstawowe zakresy problemów, które często i niebezpiecznie nakładają się na siebie, powodując wewnętrzne rozdarcia i przewlekłe spory. Gdy mówimy o strukturze znaku (tekstu, języka), nie możemy się uwolnić spod presji idei «dematerializujących» obiekt poznania semiologicznego. Oderwany od swych utrwaleń fizycznych, wyzwolony z więzienia substancji, a to znaczy: wyjęty spod prawa przypadku, znak staje się kategorią prawdziwie teoretyczną, czyli systemową i systemotwórczą. Zarazem jednak «dematerializacja» znaku uniemożliwia lub poważnie utrudnia podjęcie refleksji estetycznej nad socjalnymi obiegami tekstów. Bez uwzględnienia zróżnicowań substancjalnych nie potrafimy uchwycić związków łączących semiologię z estetyką. «Różne nauki zajmują się różnymi aspektami znaku — socjologia, estetyka, fizjologia itd., itd.», pisze Jerzy Pelc w swym programowym artykule pt. «Semiotyka — nauka, metoda, program», określającym orientację charakterystyczną dla zespołu skupionego wokół czasopisma «Studia Semiologiczne» — estetyka jest tutaj traktowana jako po prostu coś różnego od semiotyki. Dopóki nie dojdzie do absolutnie jasnego rozgraniczenia dwóch wspomnianych na wstępie zakresów — struktury znaku i f u n k c j o n o w a n i a znaku — dopóty rezygnacje z pytań estetycznych będą na

gruncie semiotyki uchodziły za poprawne, a nawet konieczne. Lecz ich poprawność jest pozorna, a konieczność? Nie ma takiej konieczności.

Ferdinand de Saussure, wczesny formalizm rosyjski, teorie gestaltystów, Roman Ingarden, Louis Hjelmslev — oto autorytety wspierające pogląd, że substancja nie należy do struktury znaku. Ten sam znak, na przykład to samo słowo może być słowem dla oka i słowem dla ucha, uobecniając się raz w porządku graficznym, a kiedy indziej akustycznym. Przede wszystkim zaś, powiada Saussure, słowo musi być słowem dla myśli, w procesie myślenia obywateli ono bez głosu i pisma, lecz nie zaistnieje nigdy jako słowo — poza myślą. Poza konwencją utrwaloną w obyczaju — słowo pozostaje pustym dźwiękiem lub bezsensownym rysunkiem. Tak więc znak słowny, nierozłączna para obrazu akustycznego i pojęcia, czyli «signifiant» i «signifié», ma naturę psychiczną (szerzej: socjopsychiczną). Ilekroć czytamy tekst drukowany lub manuskryptowy, stwierdzi w wiele lat później Ingarden, uruchamiamy mechanizm abstrahowania od indywidualnych cech grafiki. Musimy abstrahować, gdyż nastawienie na pojedyncze litery, oglądanie ich kroju, rozkoszowanie się grą ich wizerunków itp. natychmiast paraliżuje rozumienie tekstu. Nie wolno nam także poddawać się urodzie materiału głosowego żywej mowy. «Na ten materiał głosowy nie jesteśmy w żywej rozmowie wcale nastawieni i na ogół nie uświadamiamy sobie, jaki on jest. Gdybyśmy istotnie byli w rozmowie na ten materiał nastawieni i dokładnie go w jego jakościowej indywidualności słuchowo spostrzegali, to albo wcale, albo tylko z trudnością rozumielibyśmy się nawzajem». Podobnie urzeczywistnia się — zdaniem młodego Wiktora Szklowskiego — odbiór wypowiedzi literackiej. «Utwór literacki jest czystą formą, nie jest rzeczą, nie jest materiałem, lecz stosunkiem materiałów». Forma wedle Szklowskiego, literackość w pojmowaniu Jakobsona (z czasów formalizmu), schemat budowy dzieła w teorii Ingardena, a także pole postrzeżenia gestaltystów są kategoriami utrwalającymi przeświadczenie, iż całość tekstu jest pierwotna wobec jego elementów składowych, nie stanowi prostej sumy elementów, gdyż stosunki są ważniejsze niż składniki przedmiotowe, które są materialną podstawą tekstu, przy czym tekst kształtuje swe znaczenie w sieci owych stosunków, i tylko w tej sieci.

Wszystkie te przeświadczenia znalazły osobliwy wyraz w koncep-

cji Hjelmsleva. (Przeświadczenia, nie konkretne sformułowania: Hjelmslev powołuje się bezpośrednio tylko na de Saussure'a.) Maksymalnie wyostrzone, doprowadzone do postaci krańcowej, stały się one przedmiotem rewizji tak gwałtownej, że schemat Hjelmsleva służy dziś zarówno zwolennikom «dematerializacji» znaku, jak i — paradoksalnie! — nadaje się do wykładu praw «materializmu» semiologicznego. Hjelmslev rozbudowuje schemat Saussure'a. Relacji dwustronnej (signifiant — signifié) przeciwstawia relację czterostronną: w planie ekspresji i w planie treści wyróżnia substancję i formę. W uproszczeniu powiedzieć by można, że oto znak odnosi się już nie tylko do czystej formy (do układu stosunków w strefie «signifiant» i «signifié»), ale i do materii oznaczającej (substancja planu ekspresji) oraz do materii oznaczanej (substancja planu treści). Paradoks polega na tym, że intencją Hjelmsleva było — po wielekroć *expressis verbis* formułowane w jego «Prologomenach» — ostateczne wyzwolenie teorii języka spod przymusu zajmowania się substancją jako konkretnością fizyczną, a także historyczną, świadomościową czy — jak pisał pobłażliwie — «humanistyczną». Substancja planu ekspresji i substancja planu treści interesują go o tyle tylko, o ile dają się interpretować jako wiązki funkcji, a więc stosunki, nie rzeczy. Należy badać język wychodząc od tekstu. Tekst traktuje się jako całość. «Uznanie faktu, iż całość składa się nie z przedmiotów, lecz ze stosunków — głoszą 'Prologomena' — i że nie substancja, lecz jej stosunki mają być naukowy, oczywiście, nie jest niczym nowym w nauce, lecz może się okazać nowym w lingwistyce». «Prologomena» nie przewidują terminologii specjalnej, która by opisywała substancję inaczej niż formę (czyli stosunki). Albowiem forma to układ stosunków i substancja to układ stosunków. Substancja pojawia się zatem w schemacie Hjelmsleva jako nie-substancja. Pojawia się po to, żeby się rozproszyć nieuchronnie w sieciach relacji czystych, niezależnionych od rzeczy.

Lecz — mimo iż ten właśnie cel: zamach na materialność utwaleń znakowych — uwypuklali krytycy Hjelmsleva — m. in. Andre Martinet, Vladimir Skalička, Władimir Zwiegincew — niektóre szkoły semiotyki (zwłaszcza szkoła tartuska) posługują się dziś pojęciami Hjelmsleva wbrew jego intencjom, a zgodnie z deprecjowanymi przezeń humanistycznymi, niekiedy też i estetycznymi rozumieniami funkcji znaku. Nie ma w tym, twierdzą, sprzeczności

ani samowoli. Argumenty rzeczników «dematerializacji» kończą się z chwilą, gdy kończy się wykład na temat struktury znaku (jako jednostki abstrakcyjnego systemu «langue»). W granicach teorii struktury są one nie do podważenia o tyle, o ile nie do podważenia jest sam sens budowania teoretycznych, abstrakcyjnych podstaw semiologii. Natomiast inna przestrzeń, obszar refleksji nad funkcjonowaniem znaku w historii społeczeństw ludzkich, terytorium «langage» — nie może przyjmować kanonu «dematerializacji» z tej oczywistej przyczyny, że uwikłanie w świat rzeczy występujących w funkcji znaku to jedno z faktycznych uwikłań znaku jako jednostki komunikacji socjalnej, uwikłań wcale nie mniej istotnych niż jego odniesienia do archipelagu innych znaków, nastawienia na świat oznaczany czy uzależnienia od intencji użytkowników. Niestety, utrwalający się dziś regulamin porządkowy semiologii, który wyodrębnia trzy kierunki zainteresowań badawczych, nie sprzyja usystematyzowaniu zagadnień związanych z problemem: znak — rzecz.

«Semiotyka tym się różni od wielu innych, choć nie od wszystkich nauk — stwierdza we wspomnianym artykule programowym Jerzy Pelc — że (...) posługuje się metajęzykiem, a ściślej trzema metajęzykami: syntaktyki, semantyki i pragmatyki». Pelc mówi o trzech metajęzykach; Maria Renata Mayenowa rozróżnia trzy (analogicznie sygnowane) perspektywy czy punkty widzenia, Ida Kurcz widzi trzy wymiary znaku, «Słownik terminów literackich» wspomina o trzech dziedzinach semiologii. W tych różnorodnych propozycjach nazewniczych (metajęzyk, perspektywa, wymiar, dziedzina) nie ma istotnych kolizji. Wszystkie one mają jedno źródło, z reguły ujawniane: jest nim teoria *semiosis* Charlesa Morrisa, stanowiąca rozwinięcie myśli Charlesa Peirce'a. Teoria wielokrotnie referowana; odnotujmy jednak — dla jasności — to, co się najczęściej w świadectwach recepcji Morrisa powtarza.

A więc: wartość znaku kształtuje się w trzech odniesieniach. Po pierwsze, poprzez stosunek przedmiotu znaczącego czyli nosiciela znaku «sign-vehicle» do przedmiotu oznaczanego, który bywa desygnatem lub denotatem. Tak określa się semantyczny wymiar znaku, a jednocześnie pole kompetencji semantyki. Po drugie, w grę wchodzi relacja znaku do innych znaków oraz rządzących nimi reguł kombinatorycznych. Jest to perspektywa syntaktyczna, zadanie badawcze syntaktyki. I po trzecie, o wartości znaku decy-

duże jego odniesienie do użytkownika, czyli interpretatora, przy czym niektóre lekcje teorii Morrisa faworyzują rolę odbiorcy, sądząc jednak, że słuszniej by było brać pod uwagę i odbiorcę, i nadawcę. «Kiedy Morris mówi — stwierdza Ida Kurcz — że znak wyraża interpretatora, chodzi mu o to, że znak, niezależnie od swej treści semantycznej, może wskazywać płeć, stan emocjonalny itp. osoby używającej znaku». Rzecz prosta, ustalenia powyższe bezpośrednio dotyczą nadawcy i zarazem w sposób pośredni mogą być odniesione także do odbiorcy. Ten właśnie, nadawczo-odbiorczy, pragmatyczny aspekt znaku znajduje się w polu widzenia pragmatyki, ostatniej dziedziny badań semiotycznych.

Ostatniej?

Zauważmy najpierw, iż w każdej z tych trzech perspektyw pojawia się możliwość włączenia substancji do rozważań nad funkcjonowaniem znaku. Tak więc semantyka może zastanawiać się nad obecnością bądź brakiem związków zachodzących między ukształtowaniem materiału «sing-vehicle» a jego denotatem; od dawna przecież rozróżnia się tu związki arbitralne, ikoniczne oraz indeksowe. W perspektywie syntaktycznej także interesuje nas substancja: choćby w przypadku, gdy znak utrwalony w jakimś jednym tworzywie (np. werbalnym) analizujemy na tle znaków innego tworzywa (np. malarstwa czy filmu). Tu materiał stawia opór szczególnie zawzięty, o czym wiedzą ludzie zajmujący się teorią i praktyką transmutacji (przekładu intersemiotycznego). Wreszcie pragmatyka. I ona również może dostrzegać substancję, a nawet musi, jeżeli chce odpowiedzieć na pytania: jakie intencje użytkowników decydują o wyborze z repertuaru kodów różnych tworzyw, dlaczego ilość oraz różnorodność materiałów eksploatowanych w celach komunikacyjnych nie maleje, lecz wzrasta w rozwoju kultury, czy błędzą artyści, gdy twierdzą, że istnieje autonomia swoiście słowiarskich, swoiście plastycznych, swoiście muzycznych itp. przekazów?

Każdy wymiar znaku «pamięta» o substancji, ale w modelu Morrisa owa «pamięć» się rozprasza. Nie wyrysowuje się tu koherentny system pojęć, ponieważ nie ma dla niego miejsca, nie ma osobnej perspektywy estetycznej, schemat nie przewiduje czwartego, estetycznego punktu widzenia. Dlaczego? Czy substancja z planu ekspresji jest czymś mniej istotnym niż świat zewnętrzny, użytkownik, inne znaki? Substancja nie należy do struktury znaku w tym

samym sensie, w jakim możemy powiedzieć, że do struktury znaku nie należą nadawca i odbiorca, desygnat i denotat, inne znaki i rządzące nimi reguły. Skoro wymiary znaku w schemacie Morrisa tworzą się w napięciu między tym, co wewnętrzne a tym, co zewnętrzne, nie ma powodów, aby zewnętrzną wobec struktury substancję trzeba było eliminować z pola obserwacji, nie eliminując pozostałych partnerów gry komunikacyjnej. Zarówno w synchronii, jak i w diachronii kultura materiału tekstu może odznaczać się bezsprzeczną aktywnością. W synchronii zróżnicowania materiałowe tekstu uczestniczą w porządkowaniu systemów. Brak zróżnicowań tworzywowych, odwrotnie, każe apelować do konwencjonalnych (ponadsubstancjalnych) kryteriów. Gdy porównujemy z sobą wydarzenia semiotyczne, takie jak np. incydent uliczny, spotkanie towarzyskie, inauguracja roku akademickiego i spektakl teatralny, nie dostrzegamy tu żadnych substancjalnych odmienności (ludzie i rzeczy, czas i przestrzeń, zjawiska akustyczne i optyczne, początek i koniec zdarzenia). O przyporządkowaniu poszczególnych zdarzeń do różnych systemów semiotycznych decyduje scenariusz, a więc byt, w Saussure'owskim rozumieniu, «psychiczny». Teksty grupują się między spontanicznością, brakiem scenariusza (incydent) a organizacją, dominantą scenariusza (spektakl teatralny). Konwencja rozstrzyga, które to mianowicie przedmioty są rekwizytami, a które nie, kiedy ubiór jest po prostu ubiorem, a kiedy strojem, mundurem, kostiumem. Nie można jednak twierdzić, że substancja jest w tym szeregu «nieważna»: substancja «wycofuje się» z udziału w różnicowaniu się tekstów, ponieważ sama — w tym szeregu — nie zawiera cech dostatecznie różnych. Rozpatrzmy inny ciąg: ekspozycja malarska, teatr lalek, teatr znaku plastycznego (w stylu Szajny), teatr aktorski, psychodrama (w stylu Grotowskiego lub psychodrama szpitalna, lecznicza, psychiatryczna). Tutaj z kolei teksty sytuują się między dwoma różnymi stanami substancji. Z jednej strony: świat przedmiotów martwych (wystawa malarska), na drugim krańcu: świat ludzi (psychodrama). W kolejnych tekstach zmienia się relacja między udziałem człowieka a udziałem rzeczy. Teatr lalek ukrywa obecność człowieka, ale każe się jej domyślać, teatr plastyczny ujawnia człowieka, ale krępuje go kostiumem, scenografią itd., teatr aktorski upodrzednia materię martwą, która staje się posłuszna człowiekowi, wreszcie psychodrama to wyłączenie rzeczy z gry; rzeczy martwe znajdują się tu

już poza tekstem, podobnie jak poza tekstem znajdował się człowiek w ekspozycji malarskiej. Bezspornie, i w tym ciągu konwencja steruje rozumieniem poszczególnych wypowiedzi, i tu także liczą się stosunki stanów tworzywa. Jednocześnie: samo tworzywo wyznacza granice tekstów i granice systemów semiotycznych — przez te teksty reprezentowanych.

Twierdzenie Hjelmsleva, że zarówno plan ekspresji rozumiany jako forma, jak i plan ekspresji widziany jako substancja dają się sprowadzić do czystych relacji, znajduje potwierdzenie w licznych naukach. Lecz prawda jednej nauki, np. mikrobiologii, nie musi być prawdą nauki innej, np. semiotyki kultury. Fakt, iż każde ciało — w określonej perspektywie — przedstawia się jako układ relacyjny, nie oznacza, iż relacyjność owa narzuca się uwadze odbiorcy tekstu kultury. Przeciwnie, stosunki związków chemicznych czy stosunki poziomów materii żywej w organizmie, gdyby nawet dały się opisać w uniwersalnym języku informatyki — przystosowanym także do opisu sztuki — nie interesują odbiorcy dopóty, dopóki jest on widzem teatralnym, uczestnikiem rytuału kościelnego czy lektorem tekstów zachowaniowych otaczającej go codzienności. Być może pojęcie substancji przeciwstawiane wiązkom funkcji jest głęboko niestuszne — z punktu widzenia czystej, ponadczłowieczej abstrakcji. Wszelako abstrakcja czysta, budująca się ponad ludzkim doświadczeniem, a ku takiej zmierzały «Prolegomena» Hjelmsleva, nie toleruje również słuszności pojęcia «kultura» czy słuszności pojęć «sztuka» i «nie-sztuka». Semiotologia zdehumanizowana musiałaby też, konsekwentnie, obalić schemat Morrisa — w tym schemacie znajduje się bowiem miejsce dla człowieka (z jego «humanistycznymi» nieporządkami i rozwichrzeniami). O tym, że problematyka estetyczna rozwija się w nurcie semiotyki, nie trzeba dziś nikogo przekonywać. (Trzeba wszakże brać pod uwagę teorie, które sugerują, iż jest to rozwój bezprawny i «zanieczyszczający» pole kompetencji semiotycznych). Wszędzie tam, gdzie funkcjonują nazwy systemów określających własną tożsamość poprzez odrębność materiału, gdzie plakat jest plakatem, pieśń pieśnią, film filmem, badacze wykraczają poza Morrisa lub — jak to czyni Umberto Eco w odniesieniu do kodów wzrokowych — modyfikują analizowany tutaj schemat, rozróżniają odniesienie znaku do przedmiotu, do interpretanta oraz do samego siebie (wymiar syntaktyczny nakłada się na wymiar estetyczny). «Substancja,

z której wytworzone są oznaczniki, nie jest obojętna dla ich znaczeń i ich związków kontekstowych», pisze Eco. Ową «nieobojętność» substancji akcentowano wielokrotnie. Czy film jest już sztuką? zastanawiał się Jurij Tynianow w 1927 r. Tak, gdyż «Sztuka filmowa ma już własny materiał». Jan Mukařovský, w artykule «Sztuka jako fakt semiologiczny» (1934) dowodził, iż dzieło sztuki jest znakiem autonomicznym, który składa się z trzech elementów. Z «dzieła-rzeczy», z obiektu estetycznego i ze stosunku do przedmiotu oznaczanego. «Dzieło-rzecz» to substancja odpowiednio ukształtowana i będąca zmysłowo pochwytym symbolem «obektu estetycznego». Z kolei «obekt estetyczny» to byt niematerialny, wiązka funkcji, a więc coś, co przypomina formę Szklowskiego (w pewnej mierze też i Formę Witkacego). Wreszcie stosunek do przedmiotu oznacza nakierowanie nie na «nagą» rzeczywistość, lecz na całokształt kolektywnych o niej wyobrażeń (wiedza, filozofia, religia, polityka, ekonomia itd.). Zauważmy, iż w zreferowanym artykule materiał traktuje się jako część składową znaku. To jeden powód uniemożliwiający przyjęcie tej koncepcji przez semiologię ogólną: zbyt energicznie brzmią argumenty zmierzające do usunięcia substancji poza obręb struktury (dziś powiedzielibyśmy, iż substancja należy do obszaru funkcjonowania znaku — wobec struktury znaku jest bytem zewnętrznym). Inny powód usunięcia na margines modelu Mukařovsky'ego i akceptacji modelu Morrisa: pierwszy jest typologicznie nieczysty, łączy rzecz, abstrakt i stosunek, nie uwzględnia innych stosunków (syntaktycznych oraz pragmatycznych), drugi jest jednorodny, rozwija się w jednej płaszczyźnie ontologicznej, mówi tylko o stosunkach. Ale nie o wszystkich. Nie wspomina o relacji znak — tworzywo, a dokładniej: o komplecie relacji nawiązujących się między semantyką, syntaktyką i pragmatyką z jednej a estetyką z drugiej strony. Uznając jasność, a także rolę stymulującą modelu Morrisa, jego wpływ «reżyserski» na spektakle badawcze wiedzy semiologicznej, należy poszerzyć ten model, rozbudować jego perspektywy («przełożyć» doświadczenia semiologii na doświadczenia estetyki). Znak ma cztery wymiary, nie trzy, wymaga czterech, nie trzech metajęzyków. Zatem obok semantyki, syntaktyki i pragmatyki musimy ustalić i określić wśród perspektyw semiotycznych — uprawienia estetyki. Są one nieporównanie rozleglejsze, niż by to wynikało z zainteresowań historii form artystycznych. Ogarniają

sztukę i nie-sztukę. A dlatego ogarniają, że nie-sztuka może przekształcać się w sztukę, a sztuka — w biegu historii — «wracać» raz po raz do terytoriów nie-sztuki. Semiotologia XX w. powtarza drogę estetyki — od starożytności do XIX stulecia — w odwrotnej kolejności. Estetyka wychodziła od analizy fenomenów substancji i dochodziła do niesubstancjalnych konfiguracji struktur. Semiotologia dwudziestowieczna zaczęła od konfiguracji wyłączonych z substancji i dociera do antynomii: znak — przedmiot. Powtórzmy za Władysławem Tatarkiewiczem: starożytność pojmowała sztukę zrazu jako wytwarzanie rzeczy wedle reguł, potem, gdy uznała przynależność poezji i muzyki do krainy sztuki, rozumiała ją jako wytwarzanie wedle reguł, a od XVI w. jako wytwarzanie piękna. Dodajmy, iż w XIX w., w «Estetyce» Hegla, sztuka to manifestacja Ducha. A więc: rzeczy, reguły, piękno, w końcu Duch; wycofywanie się z uwikłań materialnych i wędrówka ku coraz wyższej abstrakcji są w przebiegu myśli estetycznej aż nadto wyraziste. Semiotologia, odwrotnie, abstrakcje «psychiczności» (Saussure), «intencjonalności» (Ingarden), «literackości» (Jakobson) itd. zmusza oto do konfrontacji z «dziełem-rzeczą» (Mukařovský), z przedmiotem (Łotman), z techniką mediów (Guiraud), z przekaznikiem w funkcji przekazu (McLuhan). Symetria odwróconych porządków ewolucyjnych łączy te dwie dziedziny w jedną całość. Estetyka to czwarta gałąź semiotologii. Siedzimy na tej gałęzi; nie podcinajmy jej.

Edward Balcerzan

Cytowane źródła. J. Pelc: *Semiotyka — nauka, metoda, problem*. „Studia Semiotyczne” Vol. VIII 1978, s. 231—232; R. Ingarden: *O dziele literackim*. Przekładu dokonał M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 62; W. Żirmunskij: *Teorija literatury. Poetika. Stilistika*. Leningrad 1977, s. 103 (za Żirmunskim przytaczam wypowiedź W. Szklowskiego z 1923 r.); L. Hjelmslev: *Protogomieny k teorii jazyka*. Tłum. z angielskiego J. Lekomcewa. W zbiorze: *Nowoje w lingwistike I*. Moskwa 1960, s. 283; I. Kurcz: *Psycholingwistyka*. Warszawa 1976, s. 22—23; U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Przełożył A. Weinsberg. Warszawa 1972, s. 96; J. Tynianow: *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskwa 1977, s. 328; J. Mukařovský: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 88; W. Tatarkiewicz: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 15. Oczywiście, estetyka Mukařovský'ego w żaden sposób nie może być zredukowana do tego jednego tylko artykułu, na który się tu powołuję. Pełnię

ujęcia estetyczno-semiologicznych koncepcji Mukařovský'ego przedstawia J. Sławiński w słowie wstępnym do książki *Wśród znaków i struktur* (Warszawa 1970, s. 17—18): „Za najistotniejszą cechę budowanej przez niego estetyki uznać wypada jej konsekwentnie *semiologiczną* orientację. Dzieło sztuki — utrzymywał — jest wysoko zorganizowanym znakiem, a rozmaite gałęzie sztuki są systemami znakowymi. Jak w każdym znaku, również tu należy odróżnić dwie strony: materialny nośnik i znaczenie. O swoistości poszczególnych sztuk decydują: a) charakter materialny nośników, z których się korzysta, i sposoby ich organizowania; b) zasady przyporządkowywania owym nośnikom pewnych wartości znaczeniowych; c) charakter wyróżnialnych jednostek semantycznych i sposoby konstruowania z nich większych całości sensu. Punkty a i b określają łącznie to, co przeciwstawia sobie nawzajem różne dyscypliny działalności artystycznej, natomiast punkt c wskazuje na to, co stanowi o ich porównywalności”. Mukařovský dążył do „semiologizacji” estetyki — w dobie obecnej chodziłoby o „estetyzację” semiologii.

E. B.