

Stefan Morawski

Estetyka a semiotyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/3, 359-402

1976

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.

ESTETYKA A SEMIOTYKA

1

Zestawienie tych dwu dyscyplin badawczych nie jest arbitralne. Można zadać sensownie dwa przynajmniej pytania. Jedno — o wzajemne relacje (uzupełnianie się, krzyżowanie, opozycję *etc.*) badania sztuki z punktu widzenia semiotycznego i badań tradycyjnych, które, mimo różnic między poszczególnymi orientacjami estetyki, zakładają, iż dotyczą kwestii istoty sztuki. Drugie pytanie odnosiłoby się do istnienia estetyki semiotycznej, tzn. bądź zdobywszy osiągniętych już przez taką jej odmianę, bądź jej ewentualnych możliwości, bądź w końcu niemożności jej uprawiania. W każdym zaś razie godne refleksji są znane fakty takie, jak np.: aktywność badawcza Jana Mukařovskiego, którego nie może pominąć historia XX-wiecznej myśli estetycznej i do którego prekursorstwa odwołują się zarazem współcześni semiotycy, stwierdzenie filozofa sztuki, Umberto Eco (zob. *Pejzaż semiotyczny*, 1968; przekład polski: 1972), iż estetyka semiologiczna nie tylko istnieje, ale jest orientacją w tej dziedzinie najbardziej płodną i przyszłościową, stanowisko Jurijsa M. Lotmana (zob. *Лекции по структуральной поэтике*, 1964), który wyszedł od rozważań ogólnoestetycznych, w jego rozumieniu ściśle powiązanych z analizami funkcji komunikatywnych utworu literackiego.

Zresztą nie tyle o poszczególne nazwiska tu chodzi, ile o określone tendencje badawcze. Narzuca się bowiem myśl o realnym mariażu estetyki z semiotyką, jeśli za poprzedniczkę bezpośrednią tej ostatniej przyjmiemy szkołę semantyczną — od I. A. Richardsa i W. Empsona aż po Ch. Morrisa i S. Langer. Piszę „semantyczną”, mimo oczywistych aspiracji semiotycznych (widocznych choćby u Morrisa), by szkołę tę wstępnie wyodrębnić nazwą od trendu semiotycznego (tj. semiologicznego). Piszę „jeśli”, gdyż zagadnienie to wymaga rozpatrzenia. Umberto Eco w *Dziele otwartym* (1962, przekład polski: 1973) tak prowadzi wywód, jakby od tamtej szkoły do aktualnych semiotycznych dociekań nad sztuką było przejście ciągłe. Przyznaje jednak, iż nikt dotąd owego przejścia nie zidentyfikował i nie unaocnił. Konsekwentna działalność Romana Jakobsona zdaje się wskazywać, iż od Koła Praskiego z r. 1929 po dzień dzisiejszy „gramatyka poezji” stanowi rzeczywisty pomost między ówczesną a teraźniejszą teorią znaków artystycznych.

Poza szkołą semantyczną jest jeszcze szkoła inna, nowoczesna, na tyle prężna i głośna, że nasuwa nieodparte mniemanie o wyższości podejścia semiotycznego do sztuki. Mam tu na uwadze szkołę ufundowaną na teorii informacji. Odwołanie się do tego faktu wydaje się na pierwszy rzut oka chybione, ponieważ tzw. estetyka informacyjna (etykietowana też jako cybernetyczna czy numeryczna) nie jest tożsama z orientacją semiotyczną. To prawda, ale wystarczy sięgnąć po lekturze dzieł A. Molesa do traktatów M. Bensego i prac jego uczniów, by zdać sobie sprawę, iż od analizy sygnałów przechodzi się tam do analizy sensów, iż oba poziomy informacji (znakowej) traktuje się z punktu widzenia założeń metodologicznych analogicznie, tzn. jako typy komunikatów. Taka procedura badawcza uchwytana jest całkiem wyraźnie w *Pejzażu semiotycznym* Eco. Argumentacja przebiega bądź od teorii informacji ku teorii systemów znakowych, bądź odwrotnie. Traktując wypowiedź artystyczną (zazwyczaj poetycką) jako funkcjonalnie odrębną, kładzie się nacisk czy to na jej negentropiczny charakter, czy to na jej kształt odbiegający od przyjętych norm językowych (w płaszczyźnie fonologicznej, syntaktycznej i semantycznej). Pojęcia redundancji oraz „aktualizacji” (uniezwyklenia), tak jak ją rozumiano w Opoizmie i później w szkole praskiej z lat trzydziestych, uważa się dzisiaj niekiedy za wymienne bądź paralelne, tzn. korespondujące ze sobą na dwóch poziomach informacji, prostej i złożonej, ilościowej (mierzalnej) i jakościowej (typologicznej).

Estetykę informacyjną należało tu przywołać, gdyż w badaniach radzieckich (A. M. Kołmogorow i jego krąg) oraz czeskich (wymieńmy choćby takich czołowych teoretyków, jak L. Doležel, J. Levý, A. Sychra) rozważania o osobliwościach znaku artystycznego łączono z kategoriami kanału, szumu, entropii — równie dobitnie, jak w analizach Eco. Jest to więc fenomen znamieny. Ponadto zaś jawne związki między obu tymi odmianami estetyki pozwalają na wysunięcie tych samych wobec nich wątpliwości.

W. A. Zariiecki w szkicu *Obraz jako informacja*¹, podobnie jak A. Moles, wychodzi z założeń cybernetyki jako nauki o komunikacji i sterowaniu, tzn. z wzorów C. Shannona; kiedy zaś dociera do swoistości literatury jako sztuki, okazuje się, że stoi przed wyborem bądź pominięcia różnorodnych, skomplikowanych treści przekazu na rzecz sygnału czy układu sygnałów (słowa plus ich rytmomelodyka, plus ich ewentualna organizacja graficzna), bądź arbitralnego uznania, iż antyentropijna „informacja obrazowa” to tyle samo co ujednoznacznienie relacji między wartością zjawisk życiowych a przyjętym ideałem estetycznym. *Casus* analizy Zariieckiego w sposób drastyczny dowodzi, że tam, gdzie mówi się językiem cybernetyki, nie trafia się w cechy konstytutywne sztuki, z kolei zaś kiedy próbuje się pogodzić język teorii informacji z socjologicznie ukierunkowaną estetyką, ta pierwsza staje się zwyczajnym „ornamentem”.

Ostrożniej formułuje wnioski w tej samej materii Jiří Levý w studium *Teoria informacji a proces komunikacji literackiej*². Jest on rzecznikiem pełnego zastosowania kategorii cybernetycznych do badań nad różnymi typami wypowiedzi w danym języku etnicznym, a więc i wypowiedzi literacko-artystycznych. Zwraca jednak uwagę, że wartościowy estetycznie może być zarówno układ redundantny jak i entropijny, gdyż oba te pojęcia odnośnie do sztuki znaczą co innego niż w słowniku teorii komunikacji. Redundantny w pojmowaniu estetycznym to tyle co uporządkowany (skomponowany); entropijny — tyle co wyjątkowy, indywidualnie nacechowany ze względu na jakościowo swoisty charakter przedmiotu badań. Levý konkluduje, że teoria informacji, przydatna przy analizie elementarnych jednostek języka, zawodzi, jak dotąd, przy określaniu kryteriów wartości estetycznych. Model komunikacyjny (nadawca—przekaz—odbiorca) również zdaje egzamin tylko w ograniczonym zakresie. Adekwatnie i ściśle może uchwycić formalną strukturę każdorazowej sytuacji komunikowania czegoś komuś ze względu na kontekst (funkcjonowanie znaku), ale nie jest w stanie — według Levego — dotrzeć do faktów konkretnych, zwłaszcza zaś do motywacji oceniających, uzasadniających, dlaczego dany komunikat ma być tu oto, rozumiany jako tak a tak wartościowy.

Uwagi o estetyce cybernetycznej posłużyły mi, jak widać, do wstępnego określenia mego własnego stanowiska w kwestii, której tu niepodobna rozwijać, ale też nie można jej przemilczeć. Rzecz dotyczy statusu estetyki jako dyscypliny badawczej. Wiadomo nie od dzisiaj, że w dyscyplinie tej, jak zresztą w innych pokrewnych dyscyplinach humanistycznych, wciąż toczą się dyskusje wokół jej przedmiotu i metody badań. Można estetykę uprawiać na rozmaite sposoby — choćby dlatego, że jej status metodologiczny jest wciąż wysoce kontrowersyjny. Mnie się wydaje, iż zarówno od strony procedury badań jak i jej przedmiotu kluczowe jest rozróżnienie między orientacjami aksjologiczną a nieaksjologiczną.

Można założyć, że wystarczy opis faktów nie nacechowanych wartościowo,

¹ Esej ów opublikowały „Вопросы литературы” (1963, nr 2); przekład polski ukazał się w „Pamiętniku Literackim” (1969, z. 1).

² „Česka literatura” 1963, z. 4. Przekład polski w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972.

i prowadzić badania tak, jak to czyni tzw. estetyka numeryczna (informacyjna) czy semiotyczna. Można ponadto przyjąć, iż opisuje się *modo psychologico* czy *sociologico* określony typ wartości, tzn. szuka się określonych, empirycznie sprawdzalnych wyjaśnień dla procesu konstytuowania wartości estetycznych tu oto, tj. w zmiennych jednostkowych czy zbiorowych warunkach i kontekstach. Można jeszcze inaczej przypuścić, że wartości (*nb.* wszelkie) dadzą się uchwycić w opisie bezpośrednim, ejdetyczno-intuicyjnym, nie pozbawionym uzasadnień intelektualnych. Taka jest np. propozycja fenomenologiczna (*strengte Wissenschaft*). Można wreszcie mniemać, iż każde rozstrzygnięcie, czym mają być wartości estetyczne, ma charakter aksjologiczny: pociąga za sobą niezbywalną decyzję filozoficzną (światopoglądową, ideologiczną), co niekoniecznie uchyla powiązania estetyki z naukami szczegółowymi i ewentualną weryfikację sądów wartościujących. Jak próbowałem wykazać w książce *Przedmiot i metoda estetyki* (Warszawa 1973), nic tu nie jest absolutnie pewne; wybory i strategie badawcze zależą od przyjętych punktów wyjścia najogólniejszej, metodologicznej i ontologicznej natury.

Wydaje się atoli, iż stanowisko zorientowane aksjologicznie jest nie do ominięcia oraz iż konstytuowanie wartości estetycznych nie odbywa się bez jawnych lub utajonych opcji światopoglądowych (filozoficznych). Mniemam bowiem, że cokolwiek twierdząc o tzw. komunikacie artystycznym bądź o tzw. nadawcy jako twórcy, zakłada się określoną aksjologię. Semiotyk przyjmuje bowiem w sposób umowny, iż określone komunikaty, które rozpatruje w własnej optyce, należą do dziedziny sztuki; za tą umową kryją się zaś dokonane i utrwalone na krócej lub dłużej decyzje aksjoestetyczne. Choć praktyce znakowej (o funkcjach komunikacyjnych) musi towarzyszyć praktyka wytwórcza (rzeczy będące nośnikami znaczeń o funkcji użytkowej), a nie musi praktyka aksjologiczna (o funkcjach wartościująco-oceniających), to jednak tej ostatniej ominąć nie sposób. Tzn. jest już d a n a w momencie analizy czegoś, co w inwentarzu kulturowym funkcjonuje jako „artystyczne”. Słowem, nie wystarczy samo strukturalno-formalne przyjęcie triady: nadawca—komunikat—odbiorca, ani też sama czysto mechaniczna translacja tradycyjnego układu (przeżycie twórcze — dzieło — przeżycie estetyczne) na ową semiotyczną triadę.

Jeśli nawet moje argumenty są przekonywające, spór z semiotykami o status estetyki nie jest bynajmniej rozstrzygnięty. Można by bowiem zasadnie replikować, że i oni mówią o wartościach estetycznych. Opisując osobliwości komunikatu np. poetyckiego odkrywają zarazem to, co określa jego wartość szczególną. W tym punkcie dyskusja przesuwana się z opozycji: aksjologia — czysty opis, na różne strategie ustalania czy ujawniania wartości estetycznych oraz na fundamentalną debatę o granicach między sztuką a nie-sztuką (w artykulacji semiotycznej — między komunikatem niezwykłym a normalnym, standardowym). Do kwestii tej wypadnie mi jeszcze powrócić.

Po wyjaśnieniach, w jakiej optyce widzę estetykę, należy z kolei zatrzymać się nad semiotyką. Zanim do tego zagadnienia przejdziemy, trzeba jeszcze powiedzieć parę słów o stosunku semiotyków do estetyki. W refleksjach dotychczasowych uwzględniłem przede wszystkim nazwiska tych badaczy, którzy nie uchylali się od zainteresowań estetyką bądź je nawet podkreślali. Kiedy jednak objąć — oprócz szkoły semantycznej, o której za chwilę powiemy oddzielnie — całość badań semiotycznych, zwłaszcza ostatnich dwóch dziesięcioleci, trzeba od razu stwierdzić, iż Mukařovský, Eco, Lotman są raczej wyjątkami niż regułą.

Semiotycy tacy, jak np. Barthes czy Schefer, nie wypowiadali się na temat relacji między własnymi studiami a dociekaniem dawnej i współczesnej estetyki. Barthes wciąż powraca w swych analizach do statusu krytyki i, być może w sposób pośredni wyróżniając z dystansem określony typ postępowania krytycznego

(hermeneutycznego, poszukującego „sensów głębokich”), odcina własne badania od estetyki. Nie jest to wszakże pewne. W rozważaniach szkoły radzieckiej (ośrodek w Tartu) na ogół przemilcza się interesujące nas relacje, co wskazuje, że estetykę jako dyscyplinę filozoficzną określonego w tamtejszych warunkach kierunku uważa się za orientację badawczą tak odrębną od semiotycznej, że nie poszukuje się nawet krzyżujących się obszarów penetracji prowadzonej z jednej i z drugiej strony. Ci, którzy nawiązują do Koła Praskiego, zwłaszcza zaś Jakobson, łączący dawniejsze i najnowsze badania w tej dziedzinie, odwołują się do poetyki, a nie do estetyki. Różnica istotna, którą trzeba uwydatnić. Według Stefana Żółkiewskiego estetyka zajmuje się czymś radykalnie różnym od semiotyki, zwłaszcza jeśli ta jest nakierowana na analizę funkcjonowania modeli kulturowych w ramach określonych sytuacji komunikacyjnych. Julia Kristeva i krąg „Tel Quel” traktują estetykę nie tylko podejrzliwie, ale zapewne jako dyscyplinę już minioną, skoro terminy takie, jak: sztuka, wartości artystyczne *etc.* opatrują cudzysłowem.

Ten skrótyowy przegląd wskazuje, że dla semiotyków dociekania o relacjach wzajemnych estetyki i uprawianej przez nich dyscypliny są po prostu bezprzedmiotowe; niektórzy z nich zgłaszają zresztą całkowite *desintéressement* tą problematyką. Ci zaś, których te kwestie nurtują, dostrzegają bądź rozbieżności, bądź niezgodności między obu dziedzinami wiedzy. Mój punkt widzenia — dyktowany mi profesją badawczą — jest punktem widzenia filozofa sztuki. Z tej perspektywy najciekawszy materiał stanowią próby Mukařovskiego, Eco, Lotmana czy inne *explicite* wyłożone negatywne rozstrzygnięcia w odniesieniu do wzajemnych stosunków między semiotyką a estetyką. Za równie frapujące uważam propozycje tych badaczy, których stanowiska są ukryte czy mgliście zarysowane, tzn. wymagają wyinterpretowania. I one bowiem dowodzą, że w rozważaniach nad sztuką trzeba zderzyć się z estetyką: rzucić jej wyzwanie bądź obejść ją milczeniem, uzupełnić jej eksploracje bądź je unieważnić.

2

Kierunek semantyczny w estetyce opiera się na interpretacji dzieł artystycznych jako znaków. Historycy myśli XX-wiecznej są zgodni co do tego, że ta orientacja badawcza, zainicjowana w latach dwudziestych przez I. A. Richardsa, swoje apogeum osiągnęła w następnych dwu dekadach (m. in. w pracach Morrisa), że należą do niej zarówno amerykańscy przedstawiciele nurtu New Criticism jak i — z drugiej strony — Susanne Langer. W Polsce stanowisko analogiczne reprezentowali Stanisław Ossowski i Mieczysław Wallis. Ten ostatni konsekwentnie rozwijał ów kierunek niemal od początków swojej pracy badawczej.

Między poszczególnymi teoretykami i krytykami tej orientacji zachodzą niebłahe często różnice w rozwiązywaniu kwestii tak doniosłych jak istota sztuki i przeżycia estetycznego, stosunek sztuki do otoczenia społecznego, *etc.* Kto zechce zorientować się w ich stanowiskach, sięgnie zapewne do syntetycznego rozdziału 10 w *Esthétique contemporaine* (Paris 1960) G. Morpurgo-Tagliabue oraz do licznych już opracowań tematu w rocznikach „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”.

Poglądów Ossowskiego i Wallisa nie ma tu potrzeby referować. Zanim spróbuję ogólnie scharakteryzować tę orientację badawczą, muszę zaznaczyć, że poza nią umieszczam analityczno-lingwistyczne próby szkół oksfordzkiej i amerykańskiej z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz u nas analogiczne badania Jerzego Pelca. Szkoła semantyczna skupiona była na samej sztuce czy, szerzej biorąc, zjawiskach estetycznych, orientacja analityczno-lingwistyczna — na estetyce. Pierw-

sza rozważała znakowy charakter dzieł w relacji do twórcy i odbiorców, druga — język samej dyscypliny.

Jakie były wspólne cechy szkoły semantycznej? Znakowość dzieła sztuki rozumiano wszędzie w sposób maksymalnie pojemny, biorąc pod uwagę zarówno to, co dzieło znaczy w całości, jak i elementy w nim znaczące oraz odniesienia dzieła do zewnętrznego kontekstu znakowego. Mówiono o znakach mimetycznych (poziom semantyczny czy, dokładniej formułując, sigmatyczny, który uwzględnia aspekty denotacyjne) oraz ekspresyjnych (poziom pragmatyczny), a nie tylko o wewnętrznych relacjach międzyznakowych (poziom syntaktyczny). Przenoszono tu więc rozważania o podstawowych wartościach estetycznych, by zastosować do nich analizę semiotyczną. W poszukiwaniu osobliwości znaku artystycznego kładziono nacisk na związany z nim „paradoks znaczeniowy” (tzn. znak ów jest, jak podkreślał Morris, nieprzezroczysty, zatrzymuje uwagę na sobie). Ponadto poczynając od Richardsa, który wydzielił niereferencyjny, emocyjny charakter znaków artystycznych, aż po system Susanne Langer podkreślano wagę ekspresyjno-symbolicznych własności, charakteryzujących daną całość znaczącą. W jakiejś mierze ta tradycja badawcza obejmuje również idee Mukařovskiego. *Casus* ten odgrywa szczególną rolę w naszych wywodach. Jest bowiem pomostem między przywołaną przed chwilą estetyką w odmianie semantycznej a orientacją semiotyczną. Bywa i tak, że myśl estetyczną Mukařovskiego określa się wprost jako semiotyczną³.

Mukařovský wypowiadał się jednak nieco inaczej jako estetyk, a inaczej jako badacz w zakresie poetyki. W rozprawach estetycznych mówiąc o wartościach, skłaniał się ku socjokulturowej analizie ich genezy i funkcji, normy estetyczne ujmował na tle nie tylko tradycji językowej i literackiej, ale również historycznej, szeroko pojętej, nie wykluczał relacji denotacyjnych. Natomiast jego studia teoretyczne z poetyki, na ogół datujące się z czasów późniejszych, eliminowały płaszczyznę *mimesis* i ekspresji, redukując wartości artystyczne — na modłę Opojazdu i też całego Koła Praskiego — do funkcji „uporządkowania nadanego”, tzn. komunikatu samozwrotnego, oraz „aktualizacji”, tzn. komunikatu świeżego, niecodziennego. Wszakże i tutaj Mukařovský nawiązywał do wartości tradycyjnych, tj. do autoteliczności oraz oryginalności. To, że między jego wypowiedziami o odmiennym stopniu abstrakcji (estetyka a poetyka) występowały różnice, nie powinno dziwić. Z punktu widzenia naszych dociekań decydujący wydaje się inny fakt, ten mianowicie, że Mukařovský czerpał z gotowego repertuaru rozwiązań aksjoeestetycznych i do nich dostosowywał nową metodę badawczą. Spróbujmy skonkretyzować powyższe spostrzeżenia.

Podstawowa rozprawa Mukařovskiego z r. 1936, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, choćby poprzez otwarte nawiązanie do Guyau, Dessoira i Utitza oraz do strukturalistycznej rodzimej tradycji (od Hostińskiego do Zicha i Šaldy) wskazuje, że świadomie szedł utartymi szlakami. Poza tym w rozprawie pulsują wpływy radzieckich polemik z końca lat dwudziestych — polemik między rzecznikami formalizmu i realizmu. Mukařovský podejmuje wątki estetyki marksistowskiej (dynamiczno-funkcjonalną interpretację społecznych zależności sztuki, dialektyczne ujęcie struktur zarówno w przekroju synchronicznym jak i diachronicznym), co *nb.* prowadziło go bez zakłóceń we własnej linii rozwojowej do zaakceptowania po 1945 r. też materializmu dialektycznego. Wyrazem tego akcesu był m. in. esej opublikowany w r. 1947 w łódzkiej „Myśli Współczes-

³ Zob. J. Sławiński, wstęp w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 17—18.

nej" (z. 4) o czechosłowackiej teorii sztuki. Trzy główne kategorie zostały tam wyróżnione — znaku, struktury i funkcji.

Otóż bez wątpienia od lat trzydziestych autor kładł nacisk we wszystkich swych studiach na znakowy charakter dzieła artystycznego. Badał nośniki materialne znaków, szukał możliwości sprawdzalnych porównań różnych dziedzin sztuki ze względu na ich struktury znaczeniowe, rozpatrywał stosunki między twórcą (nadawcą) a dziełem tyleż samo co między elementami (znakami wydzielonymi) a daną całością znaczącą, zmierzał ku analizie związków między normami kulturowymi (wśród nich — artystycznymi) a danym dziełem, pytał o rozumienie dzieła przez odbiorców w rozmaitych kontekstach, brał pod uwagę określony model świata (rzeczywistość fikcyjną), do której odniesione było dane dzieło sztuki.

Takie podejście, według mego osądu, ugruntowywało i pogłębiało osiągnięcia badawcze szkoły semantycznej. Mukařovský — podkreślmy to — niezależnie kroczył drogą analogiczną do tej, którą podążali Richards, Empson, Morris, a u nas Wallis od połowy lat trzydziestych aż do końca lat pięćdziesiątych. Wystarczy bowiem zastanowić się nad jego medytacjami o wartości, by odpowiedzieć bez wahania, że jego funkcjonalistyczna orientacja (wartości estetyczne względnie niezależne pośród innych pozaartystycznych funkcji, konkretna hierarchia funkcji w zależności od kontekstu społeczno-historycznego, zawisłość funkcji danego utworu od przyjętej normy estetycznej) nie sprowadzała się wcale do semiotycznej orientacji ani też nie wynikała z niej w sposób konieczny. Funkcjonalizm ów miał korzenie raczej w kulturowo-socjologicznym podejściu, nasyconym inspiracjami marksistowskimi.

We wspomnianej rozprawie z r. 1936 mówi się o znaku estetycznym jako fenomenie bądź autotelicznym, bądź wypełnionym bogatymi wielorakimi sensami, powodującymi (potencjalnie) wielość odczytań, bądź charakteryzującym się napięciem między normą a egzemplarzem, gdyż ten ostatni odchyła się od poprzedniej i podważa ją w różnym stopniu. Nie są to tezy sprzeczne wewnętrznie; *nb.* Mukařovský nie próbował ich scalić ze sobą. Istotna dla naszych roztrząsań jest oscylacja między rozwiązaniami tradycyjnymi, którą podsuwała mu zastana myśl estetyczna. Jeśli do owej rozprawy dodać studium *Jednostka a rozwój literatury* (z lat 1943—1945), w którym znakowa relacja twórcy do dzieła ujęta jest w podwójnym dialektycznym stosunku — pozytywnym, kiedy osobowość artystyczną bada się jako wprojektowaną w utwór, oraz negatywnym, kiedy ta osobowość interpretowana jest psychofizjologicznie (realnie) — uwidoczniają się trudności czysto semiotycznego badania. Normy kulturowe (estetyczne) mają rodowód społeczny, ich funkcjonowanie jest również społecznie uwarunkowane, wartości artystyczne są ustalane i zmieniane w płynnym wciąż procesie historycznym. Znaki (o charakterze kulturowo-społecznym) są jednym z elementów owego procesu. Podmiot-nadawca (twórca) komunikuje coś od siebie w granicach określonej normy. Znak zyskuje m. in. wartość ekspresyjną, która stanowi część przekazanej informacji.

Kwestią nie do obejścia, a nie rozwiązaną, pozostaje u Mukařovskiego zawartość ekspresyjna komunikatu: jest czy nie jest sprowadzalna bez reszty do normy. Nie sądzi on przy tym, by to, co estetyczne, pozostawało po stronie owej reszty, a to, co semiotyczne, po stronie normy, skoro — jak rzekło się wyżej — gotów jest bronić osobliwości znaku estetycznego jako ciągłego gwałcenia normy przez egzemplarz, tzn. konkretny utwór. Wszakże dobitnie wychodzi tu na jaw, iż semiotyka konsekwentnie stosowana prowadziła do analizy dzieła sztuki po prostu jako jednego z wielu nie wyróżnionych komunikatów oraz że do zastanej aksjologii estetycznej trzeba było sięgnąć, by wytłumaczyć osobliwość tego rodzaju

komunikatu. Tak jest np. w znakomitej analizie z r. 1931 gestyki i mimiki Chaplina w *Światach wielkiego miasta*. Jest to analiza strukturalno-fenomenologiczna wydobywająca kontrapunkt ekspresyjnych gestów indywidualnych na tle gestyki towarzyskiej, którą nazywa się tam bez wyjaśnień znakową.

Można by zakwestionować ów przykład roboty Mukařovskiego ze względu na datę. Szkic powstał wprawdzie po *Tezach Praskiego Koła*, które współformułował autor, ale przed ukształtowaniem się jego własnej estetyki stymulowanej badaniami semiotycznymi. Zwróćmy się więc do tomu *Studie z estetiky*, do tych materiałów, które nie weszły do wyboru polskiego. W artykule *Wýznam estetiky* z r. 1942 o dyscyplinie owej mówi się wprawdzie z punktu widzenia jej nieodwrotnych związków z psychologią, socjologią, lingwistyką etc., ale traktuje się ją jako wiedzę przede wszystkim filozoficzną⁴. W tymże samym roku w szkicu *Místo estetické funkce mezi ostatními* punktem wyjściowym jest koncepcja *Allgemeine Kunstwissenschaft*; dzieląc funkcje na bezpośrednie, tj. teoretyczne i praktyczne, oraz pośrednie, tj. symboliczne i estetyczne, autor kwestionuje uniwersalność stosowności analizy semiotycznej; zaś charakterystyka funkcji estetycznej, choć oparta na koncepcji znaku, sprowadza się do wielokrotnie już w innych systemach estetycznych formułowanej tezy o podmiotowo-przedmiotowym charakterze konstytuowanych przez twórcę wartości oraz o odbiorze angażującym wszelkie władze umysłu, skupionym na strukturze dzieła-znaku. O wyjściu poza semiotykę świadczy ponadto pytanie o antropologiczne konstansy mimo społeczno-historycznej relatywizacji wartości. Pytanie to wielokrotnie powracało w refleksjach Mukařovskiego. Odpowiedź tyżająca się podstawowych konstansów nie jest całkowicie jasna; nie tłumaczą jej bowiem ostatecznie ani trwały materialny nośnik struktury dzieła, ani mieniająca się znaczeniami sama struktura, do odczytania której dostarczają przecież kodu każdorazowe normy kulturowe, a nie normy ponadczasowe i ponadprzestrzenne o charakterze biopsychologicznym⁵.

Jeśli sięgnąć z kolei do rozpraw Mukařovskiego z zakresu poetyki, wydaje się na pozór, że tutaj o wartościach *stricto* artystycznych mówi on ściślej i dokładniej, i to właśnie bez pomocy estetyki. W pracach tych, zwłaszcza z lat trzydziestych i samego początku czterdziestych, kwestia „poetyckości” czy, szerzej biorąc, „literackości” jest traktowana w sposób niezależny od zjawisk społecznych. Procesy literackie mają podstawę jak w koncepcji Szklowskiego — w prawidłowościach własnych. Organizacja danej wypowiedzi jest decydująca jako wyznacznik funkcji danego dzieła. System norm językowych jest fundamentem wywiezionych zeń norm estetycznych. Pojęcie znaku w tym układzie współrzędnych ma węższą treść niż w znanym referacie Mukařovskiego z VIII Kongresu Filozoficznego w Pradze — *L'Art comme fait sémiologique* (1934). Tam związkowi artystycznemu przypisano obok funkcji autonomicznej również funkcję porozumiewawczą (oznajmiającą) związaną z określonymi treściowymi motywami dzieła, pozostającymi w relacji niedokumentalnej, tj. niedosłownej, do danej rzeczywistości. Tutaj aspekt denotacyjny został wyeliminowany, podobnie jak nie ma miejsca na aspekt ekspresyjny. *Tezy Praskiego Koła* powiadają, że funkcja porozumiewawcza jest przeciwstawna funkcji poetyckiej. Tam znak funkcjonuje jako kluczowa mediacja we wszelkich procesach kulturowych, m. in. w procesie aksjoestetycznym, tutaj tylko w ramach systemu językowego, jego synchroniczno-diachronicznych

⁴ Zob. też J. Mukařovský, *Umění a světový názor*. W: *Studie z estetiky*. Praha 1966. Szkic ten, pochodzący z lat 1947—1948, eksponuje światopoglądową funkcję sztuki.

⁵ Zob. J. Mukařovský, *La Valeur esthétique dans l'art, peut-elle être universelle* (1939). W: jw., zwłaszcza s. 82—84.

parametrów. Tam funkcja estetyczna jest sprzężona z innymi funkcjami, względnie samodzielna, według tez Koła Praskiego język poetycki jest autonomiczny ze względu na aktualizację środków wyrazu, które w mowie potocznej są zinstrumentalizowane, tzn. czysto służebne. Tam w rozważaniach estetycznych twórca liczył się choćby jako osobowość wprojektowana w dzieło, tu liczą się struktury foniczne, zasób leksykalny, tropy i figury, konstrukcja motywów, rozpatrywane bezosobowo na tle danego *langue* ⁶.

Mukařovský kontynuował tę postawę badawczą przede wszystkim w rozprawach teoretycznych poświęconych językowi poetyckiemu. Dobitnie uchwytnie są rysy ściśle znakowo-strukturalnej analizy w dwóch studiach o nazywaniu poetyckim, z r. 1938 i 1946. Słowo poetyckie ma punkt odniesienia wyłącznie do rzeczywistości językowej, działa w kontekście określonego przekazu. Bühlerowskim trzem funkcjom znaku słownego (przedstawiającej, ekspresyjnej, apelującej do odbiorcy) przeciwstawiona jest estetyczna, skupiona na samej konstrukcji językowej. Wystarczy foniczne podobieństwo słów, inwersja ich porządku, migotanie sensu, by zaistniała sytuacja estetyczna. Nie plastyczność (naoczność), która występuje nągminnie w mowie potocznej, ani nie nowość zasobu leksykalnego są wyróżnikami wypowiedzi poetyckiej; tę charakteryzuje napięcie między znaczeniem właściwym a przenośnym, co wiąże się ze wspomnianym już faktem dezautomatyzacji. W rozprawie z r. 1943, pt. *Záměrnost i nezáměrnost v umění*, podkreślony jest fenomen jedności każdego dzieła, które będąc rzeczą (bezcelową) z jednej strony a znakiem (celowym) z drugiej, stanowi wszakże określoną całość znaczeniową, eliminującą podział na jej treść i formę. Całość ową determinuje „gest semantyczny”, tzn. intencja twórcza nadająca sens przedmiotowi ze względu na przyjęty kod czytelny dla danych odbiorców ⁷.

Casus Mukařovskiego pozwala na wyciągnięcie następujących wniosków:

A. Szkoły semantycznej nie sposób uznać za poprzedniczkę orientacji semiotycznej w badaniach nad sztuką. Pierwsza wychodziła z zastanego pola aksjoesetycznego, wzbogacając je o koncepcję znakowego charakteru dzieł artystycznych oraz przeżyć twórczych i odbiorczych. Kryły się za nią — abstrahujemy tu od uwikłań filozoficzno-światopoglądowych — określone tendencje, najczęściej psychologizyczne bądź socjologizujące, czasem również nawiązania do biologizycznej teorii sztuki. Druga zawęży kontekst badawczy do pola lingwistycznego, z wszelkimi wynikającymi stąd konsekwencjami, również wtedy, kiedy przechodzi do badań nad „gestem semantycznym”. Jeśli w przypadku Mukařovskiego-estetyka i zarazem współtwórcy Koła Praskiego potwierdziły się te obserwacje, tym mocniejsze potwierdzenie znalazłyby w analizie propozycji Richardsa, Morrisa, Langer *etc.* ⁸

⁶ Zob. *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Warszawa 1966.

⁷ Mukařovský, *Studie z estetiky*, s. 100, 108. Rozwinięte tu pojęcie „gestu semantycznego” zostało wprowadzone przez autora w studium o genezie znaczeń w poezji Máchy, które weszło do dzieła *Kapitoly z české poetiky* (t. 1. Praha 1941). Tego samego typu argumentację zastosował Mukařovský w знамениennym szkicu pt. *K problému funkcí v architektuře* (1937—1938; w: *Studie z estetiky*). Pisał tam, że dzieła architektoniczne są utylitarne, stanowią dokumenty historyczne, wyrażają symbolicznie daną kolektywną świadomość, ale o ich funkcji estetycznej decyduje ich funkcja znakowa, zmieniająca strukturę rzeczową przedmiotu w strukturę „nad-daną”.

⁸ Na kłopoty te, jak już sygnalizowałem, zwrócił uwagę U. Eco. W *Dziele otwartym* (Warszawa 1973, s. 64—83) próbował on przełożyć na terminologię Saus-

B. Zabiegiem sztucznym jest rozróżnianie dwóch odrębnych działów w twórczości naukowej tego samego badacza; niemniej *casus* Mukařovskiego dowodzi, iż mimo osmozy jego założeń z zakresu strukturalno-lingwistycznej poetyki i przesłanek jego estetyki — z pierwszej, a nie z drugiej (o bogatszym, bardziej złożonym repertuarze też naczelnym) można wywieść orientację semiotyczną. Mukařovský i tu, i tam operuje triadą zasadniczych pojęć, tzn. struktury, znaku i funkcji. Wszakże w kontekście dociekań semiotycznych zmienia się ich zakres i treść. Na ich podstawie udaje się sformułować pewne tezy o osobliwości komunikatów artystycznych (ściśle biorąc: poetyckich i literackich), ale czy dociera się tu do tychże wartości konstytutywnych, o których mówi estetyka — pozostaje kwestią dyskusyjną⁹.

C. Z rozważań powyższych wynika nieodparcie, iż nie wystarczy wysunąć i uzasadnić tezę o znakowym statusie dzieła artystycznego, by być rzecznikiem orientacji semiotycznej. O znaku artystycznym mówili nie tylko przedstawiciele szkoły semantycznej, ale również ich inspiratorzy: Frege, którego idee znaleźć można w zapleczu stwierdzeń Richardsa, Ogdena i Wooda, Peirce stojący u fundamentów myśli Morrisa, Cassirera („*animal symbolicum*”), z którego koncepcji wyszła Langer. Co ważniejsze, pojęcie znaku artystycznego można wywieść także z fenomenologiczno-egzystencjalistycznego stanowiska Heideggera i Merleau-Ponty'ego, z hermeneutyki Ricoeura, a także ze szkoły Althussera. We własny sposób wprowadził je i rozwijał Galvano della Volpe. Semiotyka jest oczywiście najogólniejszą nauką o znakach, ale, jak widać, nie sam jej przedmiot badań określa trwałość owej orientacji.

Pierre Guiraud, autor *Semiologii* (1971, przekład polski: 1973), rozważając kody estetyczne (rozdz. 4) powiada, że znaki właściwe sztuce są ikoniczne i analogiczne. Co więcej, za G. Bachelardem i N. Frye'em przypisuje im funkcje „głębokie”, archetypiczne. Guiraud lojalnie zdaje sprawę również z badań morfologiczno-narratologicznych kręgu paryskiego i podkreśla ich płodność, ale cała jego książeczka wskazuje, że sztuka jako swoisty obiekt badań sytuuje się — poza semiotyką właściwą — po stronie symbolicznej ekspresji, denotacji (*mimesis*), sensów odsłanianych w interpretacji hermeneutycznej. Pojęcie „kodu estetycznego” jest tu użyte na wyrost, przenośnie. Guiraud-semiolog w kwestii, którą rozważamy, stoi na pozycjach przeciwsemiotycznych. Z jego uwag o znakach artystycznych, zwłaszcza o ich bliskości wobec znaków ludycznych (rozdz. 5), można by wywieść raczej taką metodę badań, jaką prezentowali Richards czy Langer.

Powtórzmy więc: nie wystarczy formuła o fundamentalności znakowego charakteru sztuki. Trzeba skierować uwagę na strategię badań, na konkretne jej tezy, by móc zbliżyć się do zagadnienia: czym wyróżnia się semiotyczna „estetyka”. Analizę tę — po rekonstrukcji głównych myśli Mukařovskiego — należy zacząć od pytania, jak ma się semiotyka do strukturalizmu.

sure'a, Jakobsona i Ruweta główne tezy nie tylko przedstawicielei tej szkoły, ale również Deweyowską koncepcję „transakcji”. Każdy czytelnik zauważy jednak, że Eco nie przekłada na inny język, lecz w istocie modyfikuje wyjściowe tezy estetyczne sterując w stronę przeciwną, tzn. ku teorii informacji.

⁹ Między poetyką strukturalno-semiotyczną szkoły praskiej a Nową Krytyką amerykańską dadzą się wykryć ze względu na wyjście od struktur językowych pewne podobieństwa. Ponieważ jednak Nowa Krytyka skupiona była głównie na retorycznym aspekcie wypowiedzi i usiłowała wyjaśnić przede wszystkim zjawisko wieloznaczności, silniejsze wydają się związki ze szkołą semantyczną. Zob. R. Weimanna *New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft* (Halle 1962), który niechcący uwypukla odrębność tego nurtu od strukturalnej szkoły praskiej i formalizmu rosyjskiego.

Rozważając antecedencję strukturalizmu w odniesieniu do semiotyki, ma się na myśli ów nurt lingwistyczny, który wywodzi się od de Saussure'a, a który za naszych czasów, rozszerzając swój zasięg, stał się modny dzięki badaniom etnologicznym C. Lévi-Straussa i jego szkoły. Nawet gdyby zawęzić orientację strukturalistyczną do przywołanych poszukiwań i osiągnąć, kwestia jednoznaczności kluczowego dla niej pojęcia struktury bynajmniej nie zostanie rozwiązana. Jeśli bowiem przez strukturę rozumie się określoną organizację (budowę) danej całości, z wyakcentowaniem określonych relacji między elementami, to struktury są dane wszędzie i każdy rzetelny typ badań musiałby legitymować się w jakiejś mierze tendencją strukturalistyczną. Jeśli z kolei rzecz idzie o takie relacje między elementami, że ich związek i współzależność wynikają z określonych reguł operacyjnych rządzących całością, to struktura ma charakter systemowy. Wówczas język etniczny jest modelem badanych całości, ale oprócz jego systemowości trzeba uwzględniać jego poszczególne struktury czy, ściślej, podstruktury (układ fonemów czy morfemów *etc.*). Wreszcie jeśli kładzie się nacisk na binarny (opozycyjny) charakter danej struktury jako cechę dla niej konstytutywną, to następuje takie zacieśnienie pojęcia, że już analiza semantycznej warstwy języka napotyka trudności.

Oczywiście można te trzy rozumienia struktury pogodzić ze sobą i uniknąć nieporozumień, które wielu badaczy skłoniły do postulatu, by pojęcie to, właśnie z racji jego wziętości i rosnącej wieloznaczności, zostawić publicystyce¹⁰. W zgodzie z podstawowymi przesłankami językoznawstwa funkcjonalnego rozumie się strukturę systemowo, bada się ów system w aspekcie synchronicznym i diachronicznym (przekształceniowym), za punkt wyjścia przyjmuje się (idąc tu za Bühlerem, a nie de Saussure'em) tekst, tzn. wytwór mowy, a nie akty fizyczne, fizjologiczne i psychiczne z procesem wypowiedzi związane, oraz określoną funkcję komunikatywną, znaki językowe uważa się za dane obiektywne, konwencjonalne, gdyż mające charakter społeczno-kulturowy. Różnice między poszczególnymi szkołami lingwistycznymi (praską, którą w USA kontynuuje Jakobson, Hjelmsleva, Chomsky'ego) są znaczne i dla analiz semiotycznych w odniesieniu do sztuki często decydujące; podkreślę je w odpowiednim momencie w dalszych wywodach. W tej chwili opierając się na pracach polskich — tzn. licznych szkicach S. Żółkiewskiego, poczynawszy od jego wykładu *O regułach analizy strukturalnej* („Kultura i Społeczeństwo” 1966, z. 4) i książki M. Porębskiego *Ikonosfera* (1972) — oraz obcych, od Mukałovskiego po Barthes'a, można strukturalizm w badaniach nad sztuką zamknąć w następujących czterech tezach:

a) dzieło sztuki należy rozpatrywać w kategoriach znaczącego i znaczonego oraz w kontekście synchronii i diachronii;

b) dzieło sztuki nie istnieje poza danym systemem znakowym; dopiero w granicach jego kodu i reguł operacyjnych określić można, jaki typ przedmiotu przedstawia, jaką pozycję zajmuje, jak ma się do innych przedmiotów, *etc.*;

c) systemem wzorcowym jest system języka etnicznego z właściwymi mu kategoriami syntagmatyki i paradygmatyczności, *parole* i *langue*, opozycji binarnych, gramatyki i składni, ufundowanych na elementach dyskretnych;

d) metodą badań najadekwatniejszą i najpłodniejszą jest homologiczna, od-

¹⁰ Zob. K. E. Tranöy, *Wholes and Structures. An Attempt at A Philosophical Analysis*. Copengahen 1959. — *Sens et usages du terme „structure” dans les sciences humaines et sociales*. Ed. R. Bastide. Hague 1962. — J. Viet, *Les Méthodes structuralistes dans les sciences sociales*. Paris 1965. — R. Boudon, *À quoi sert la notion de „structure”?* Paris 1968.

niesiona do identycznego funkcjonowania różnych i rozmaitego stopnia komplikacji układów znakowych.

Dana struktura artystyczna, jak pisał Mukařovský w artykule z r. 1946, nie jest rozpatrywana jako całość statyczna i niepodzielna; przeciwstawiając się holizmowi strukturalizm traktuje ją jako ulegającą zakłóceniom, kształtowaną wciąż na nowo. Ale nie ona jest kategorią centralną. Ponieważ jej układ odniesienia stanowi system, i ona jest systemowo-funkcjonalna: ponieważ jej kontekst (tzn. relacje wewnętrzne składników) ma charakter znakowy, znak staje się pojęciem kluczowym. W materii literackiej elementy dźwiękowe, dane słowa, budowa zdań, motywy tematyczne współuczestniczą w znaczeniowórczym określaniu dzieła; analogicznie rzecz ma się z inną materią artystyczną.

Jeśli przyjąć, że dla strukturalizmu charakterystyczna jest przede wszystkim trzecia z wymienionych wyżej cech, a więc że systemowość jest tu kategorią pierwotną, to semiotyka strukturalna jest jego szczególnym wariantem, tym mianowicie, w którym na plan pierwszy wysunięta zostaje również kategoria znakowości. Struktura artystyczna odniesiona do określonego systemu oraz traktowana jako komunikat staje się tu centralnym przedmiotem opisu i analizy. Można by zresztą, *vice versa*, strukturalizm uznać za odmianę semiotycznego podejścia, jeśli — jak to często czynią dzisiaj badacze — rozszerza się wyjściową tezę semiotyczną na całe uniwersum kulturowe. Wszystko, co jest ludzkim wytworem, ma być systemowe i znaczące, a więc parazytyczne czy językopodobne.

Do zakwestionowania pozostaje jedynie, czy semiotyczną metodę badawczą można sprowadzić do wyłożonych tu poprzednio czterech punktów. Jej rozwój po dzień dzisiejszy wskazuje i dowodzi, iż taka redukcja jest niemożliwa. Semiotyczne próby bądź pozostały przy swego rodzaju strukturalistycznym wzorcu, bądź wyszły z niego, modyfikując znacznie każdy z wymienionych punktów. Synchronię przyjęto jako coś oczywistego, diachronię bądź pomijano, bądź uważano ją za kwestię zasadniczą. Wraz z potęgującym się zainteresowaniem wyższymi układami semantycznymi, a więc retoryką i stylistyką oraz koncentracją na tekstach różnego rodzaju i ich wzajemnych „translacjach”, relacje między znaczoną a znaczącą stały się równie istotne — jeśli zgoła nie istotniejsze — jak między znaczącą a znaczącą. Systemy traktowano w sposób maksymalnie tolerancyjny, zrywając z regułą językopodobności, tzn. niezbędności określonego alfabetu, klarownej i trwałej składni, dyskretności elementów, decydującej roli paradygmatów. Okazało się, że systemy mogą być rozmaite — m. in. jakościowo nacechowane, bez wyraźnych składników czy wiązek syntaktycznych i semantycznych, wielokodowe — i że w nich właśnie znajduje miejsce poszczególne dzieło sztuki. Rozwinięta została zasada izosemii, czyli równoległości i przekładalności układów znakowych różnego rzędu i różnej mocy, co w rezultacie prowadziło do zaakcentowania jako systemu nadrzędnego — reguł komunikacji zbiorowej, a w jej ramach z kolei do podkreślania wagi aspektu pragmatycznego. Dlatego sporo pisano o wielointerpretowalności tekstów, o modelach odbioru operacyjnie silniejszych niż moc sterownicza samej struktury, a także — mówiąc słowami Barthes'a — o nieustannym „ruchu sygnifikacyjnym”.

Niepodobna więc w sposób jednoznaczny scharakteryzować strukturalno-semiotycznej metody badań nad sztuką. Jeśli nawet przyjąć, że jej główną tezą jest rozważenie dzieła jako przedmiotu podległego określonym regułom operacyjnym, przynależnym do danego systemu znakowego, oraz że charakterystycznym rysem owe go przedmiotu jest komunikacja (przekaz) uzależniona od rzeczywistości językowej i wielopoziomowych znaczeń z niej wynikających, będzie to stwierdzenie nader ogólne.

Można i należy wyróżnić w granicach prób semiotycznych — od *Tez Praskiego Koła* z r. 1929 aż po aktualny program badawczy Eco, Greimasa, „*Tel Quel*” czy też

szkoły w Tartu — trzy odrębne stanowiska. Pierwsze nazwę paralingwistycznym, drugie translingwistycznym, trzecie — z braku lepszego terminu — pragmatystycznym. Przy tym kolejne próby, choć wynikały z poprzednich (m. in. z ich ograniczeń), nie prowadziły do całkowitej ich eliminacji. Trzy wyodrębnione stanowiska utrzymują się po dzień dzisiejszy, niekiedy u tych samych autorów widoczne są oscylacje między nimi.

Przez stanowisko paralingwistyczne rozumiem takie, które bądź rozważa dzieło sztuki tak samo jak wszelkie inne złożone konstrukty językowe, bądź bada je wyłącznie w płaszczyźnie i optyce komunikatu językowego, pomijając z premetytacją jego osobliwości estetyczne. Translingwiści z kolei zwracają uwagę przede wszystkim na owe osobliwości i dlatego notorycznie podkreślają nieredukowalność komunikatu artystycznego do językopodobnych systemów znaczeniowych. Stanowisku pragmatystycznemu właściwa jest koncentracja na związkach między dziełem jako tekstem szczególnym a tekstami innymi odniesionymi do tego samego systemu, czy do innych systemów homologicznych, oraz badanie wychodzące poza strukturę artystyczną ku odbiorowi wielofunkcjonalnemu ze względu na różnoraki dekodaż.

Można by propozycji mej zarzucić, że za oddzielne stanowiska badawcze przyjmuję coś, co w istocie jest jedynie analizą innej sfery zagadnień. Paralingwiści zajmują się generowaniem tekstów, ich paradygmatyczną strukturą; translingwiści samym dyskursem ze względu na jego cechy idiolektyczne; wreszcie pragmatyści dekodowaniem komunikatów. Nie przeczę, że występuje tu różnica w przedmiocie badań. Wydaje się jednak, iż pociąga ona za sobą inne pojmowanie statusu dzieła sztuki bądź po prostu wynika z niego — w świetle przyjętego semiotycznego podejścia. Dla badacza-semiotyka różnice przeze mnie uwypuklone są wyłącznie kwestią pola zainteresowań. Z punktu widzenia estetyki i jej relacji z semiotyką są to wszakże odmienne stanowiska badawcze, gdyż bądź sprowadza się dzieło sztuki do poziomu językowego czy zgola pomija się zagadnienie jego swoistości, bądź rozważa się je jako komunikat osobliwy, bądź wreszcie traktuje się je jako wypowiedź wielointerpretowalną ze względu na dany sposób percypowania.

Trzeba też od razu podkreślić, że za tymi stanowiskami, czasem bezwiednie, a czasem świadomie ukryte są różne założenia filozoficzne. Na tę problematykę uczuliły badaczy spory między praską szkołą fonologiczną a glossematyczną teorią Hjelmsleva, z jednej strony, oraz generatywnym modelem języka w teorii Chomsky'ego, z drugiej strony. Problematykę tę z całą ostrością wydobył w swych pracach Jacques Derrida, ostatnio zaś nawiązując do Derridy podjęła ją Julia Kristeva w książce *La Révolution du langage poétique* (Paris 1974, rozdz. 1—4).

Jest *nb.* faktem znanym — gdyż akcentowali go wielokrotnie Jakobson i Benveniste — że koncepcja paralingwistyczna (odwołująca się ekstremalnie czy to do syntaksy matematycznej, jak u Z. Harrisa, czy to do Hjelmsleva podziału na formę i substancję) opiera się na fenomenologii Husserlowskiej. Rzeczywistość językowa jest wytworem świadomości transcendentalnej bądź jak u Chomsky'ego — świadomości kartezjańskiej (*cogitata*). Noematyczny charakter wypowiedzi decyduje tyleż o jej bytowej niepodważalności, co o możliwościach porozumiewawczych (intersubiektywność komunikatu). Stanowisko translingwistyczne korzysta z tego samego zaplecza filozoficznego, póki rozważa się „gesty semantyczne” wypełniające dzieło sztuki i wyjaśnia się rozmaitość dyskursów. W analizie odmienności jakościowej danego systemu znakowego narzucała się już potrzeba wprowadzenia ontologii społeczno-kulturowej. Stanowisko pragmatystyczne odwołuje się do marksistowskiej kategorii *praxis* bądź (oraz) Freudowskich zasad w interpretacji M. Klein i J. Lacana. Zwłaszcza kiedy proces semiozy ujmowano tak szeroko, by ogarniał zarówno sensy konwencjonalne, jak i sensy głębokie, nazywane zazwyczaj przez semiotyków symbolicznymi.

Dla paralingwistycznej optyki sensy są wrodzone, tj. dane wraz z syntaksą (Chomsky), bądź ukryte (zadana substancja foniczna czy graficzna, jak u Hjelmsleva) poza systemem jako formą, czyli układem związków funkcjonalnych między tekstami oraz ich elementami. Dlatego też chętnie korzysta się i tu, i tam z Husserlowskiego zabiegu „wzięcia w nawias”, konstytuującego „Bedeutung”. Akt nadawania sensu — akt zawsze intencjonalnie skierowany na przedmiot, oczyszczony z uwarunkowań zewnętrznych, będący właściwością „ego” transcendentnego — pozwala na stwierdzenie autonomii językowego systemu i niezależności jego wielopoziomowych relacji międzyznakowych. Nie inaczej jest, kiedy próby translingwistyczne, tzn. wyjścia poza zasadę językopodobności, np. u Greimasa, zakotwiczone są w teorii Hjelmsleva. Tego bowiem, co Hjelmslev nazywa rzeczywistością pozatekstową (*contenu*) w odróżnieniu od tekstowo-systemowej (*expression*), również niepodobna zrozumieć inaczej jak fenomenologiczny *eidos*, dzięki któremu w ogóle możliwe są procesy semiotyczne. Kiedy z kolei translingwistyczne stanowisko próbuje uporać się z kwestią *mimesis*, sięga bądź do rozważań Fregego o znaczeniu i denotacji, bądź do Freudowskiej interpretacji marzenia sennego i jego metapsychologii, bądź... do Platońsko-Arystotelesowskich rozstrzygnięć. Pragmatystyczne stanowisko zakłada przejście do rzeczywistości zewnętrznej, tzn. natury, którą kulturyzuje sztuka, oraz do procesu kulturowego, którego mediatyzacją jest przede wszystkim semioza. Zjawisko funkcji artystycznej tłumaczy się tu jako jedną z osobliwych odmian nadawania sensu. Pragmatyzm wymaga przy tym czegoś więcej jeszcze, mianowicie przyjęcia związków zależnościowych między globalną praktyką społeczną a twórczością artystyczną pojmowaną jako zbiór komunikatów. Semioza jako główne ogniwo mediacyjne jest tu nacechowana ideologicznie oraz (bądź) u jej podstaw znajduje się procesy nieświadome. Stąd w zanadru określona antropologia filozoficzna — u Derridy i Kristevej, z jednej strony, albo u Żółkiewskiego, z drugiej strony.

Zanim przejdziemy do bardziej szczegółowego scharakteryzowania trzech wyodrębnionych stanowisk semiotycznych, jeszcze parę słów o terminologii. Dla wielu badaczy różnica między terminem „semiologia” a terminem „semiotyka” jest wyłącznie leksykalno-geograficzna (kraje romańskie a kraje anglosaskie)¹¹. Dla innych „semiotyczny” i „semiologiczny” należą do dwu różnych płaszczyzn. Pojęcie pierwsze, jeśli w ogóle jest używane, dotyczy wszelkich procesów sygnifikacyjnych, natomiast drugie przeciwstawione jest semantyce. Semiologiczny poziom obejmuje elementarne jednostki znaczące („semy nuklearne”) oraz semantyczne jednostki wyższego rzędu („klasemy”)¹².

Dla Eco semiologia to program badań otwartych na ciągłą zmienność kodów i komunikatów, zależnych od konkretnych okoliczności społecznych, program, którego częścią składową są poszczególne semiotyki, rozumiane tu jako systemy zamknięte, rozpatrywane wyłącznie w przekroju synchronicznym¹³. Jeszcze dalej idzie Kristeva, która semiotyczny poziom analizy określa jako analogiczny do tych rozbiórów, które wprowadziła i rozpowszechniła poetyka strukturalna: autorka uważa

¹¹ Zob. P. Guiraud, *Semiologia*. Warszawa 1974, s. 5—6.

¹² A. J. Greimas, *Sémiotique structurale*. Paris 1968, rozdz. 4—5. W pracy późniejszej, pt. *Du Sens. Essais sémiotiques* (Paris 1970, zob. wstęp i rozdz. 1), semiotyka to nauka o paradygmatach właściwych dla danego partykularnego systemu, ale również dyscyplina zajmująca się znakami z punktu widzenia pozasystemowego, filozoficzno-antropologicznego. Z kolei zaś mówi się o semiologii znaków naturalnych (gestyka, kinezyka), a teorię semantyczną nazywa się meta-semiologią (s. 34), która tym samym staje się wiedzą fundamentalną, ogarniającą wszelkie przejawy i poziomy znaczeniowe.

¹³ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 393—400.

ów poziom za bardzo ważny, ale bynajmniej nie wyczerpujący totalnego procesu semiozy. Tym ostatnim, jak łatwo domyślić się z założeń grupy „Tel Quel”, zajmują się semiologiczne badania twórczości artystycznej i jej wyników¹⁴. A więc przy pobieżnym zaledwie przeglądzie uderza odmiennosc rozwiązań, a nieprecyzyjność w użyciu podstawowych bądź co bądź pojęć jest zaskakująca.

Jak już wcześniej zasygnalizowałem, semiotykę i semiologię traktuję w tej rozprawie, zgodnie z konwencją aktualną, jako pojęcia równoważne. Wybraną przede mną terminologię usprawiedliwiają ponadto względy merytoryczne. Skoro przeciwstawioną semiotycznej orientacji w badaniach nad sztuką szkołę estetyczną nazywałem semantyczną, możliwa była akceptacja pojęcia „semiotyka”. Ponadto skoro rozliczne lektury pozostające w granicach tej orientacji badawczej przekonały mnie, iż wyodrębnienie trzech wzmiankowanych stanowisk może okazać się instruktywne i owocne — rozsądnie jest w konsekwencji przyjąć, że semiotyka dotyczy wszelkich prostych i złożonych systemów znakowych, że jej procedury modyfikują się w zależności od charakteru badanych struktur, układów, kodów, komunikatów, oraz od milcząco czy jawnie przyjętych założeń filozoficznych. Z przytoczonych w przeglądzie propozycji terminologicznych obce są mi więc *distingua* Greimasa, a bliskie te, które przeprowadzają Eco i Kristeva.

4

Spróbuję teraz, wybrawszy autorów typowych, przedstawić próby lingwistyczne, translingwistyczne i pragmatystyczne w badaniach nad sztuką. Będę się trzymał w miarę możliwości zarówno porządku logicznego (wedle zawartości tez programowych) jak i chronologicznego.

A. Paralingwistyczne stanowisko reprezentuje R. Jakobson. Założeniem naczelnym jest tu zasada językopodobności każdego systemu znakowego; w tym przypadku ze względu na analizę dzieł literackich czy, wężej biorąc, poetyckich — poetykę rozpatruje się w świetle językoznawstwa. Głównym układem odniesienia dla badania i określenia zjawiska literackości (poetyckości) jest system danego języka etnicznego oraz przy rozszerzonej interpretacji związana z tym systemem tradycja literacka. W artykule *Co to jest poezja?* (1933—1934) podkreśliwszy, że nie broni separatyzmu sztuki, lecz autonomii funkcji estetycznej, Jakobson wyjaśnia, że autonomiczność polega na tym, iż słowo odczuwane jest jako znak, w antynomii do oznaczanego przezeń przedmiotu czy zdarzenia. Teza kluczowa dla całego Koła Praskiego, którą wyostreża znana rozprawa Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa* (1960). Przypomnijmy główne jej założenia.

Stosunek między słowem a światem jest wzorcowy dla wszelkiego typu dyskursu. Poetyka jest częścią lingwistyki jako ogólnej wiedzy o strukturach językowych, a zarazem w ramach tej wiedzy dociera do osobliwych znaków, jakimi są znaki literackie. Literaturoznawstwo oparte na lingwistyce nie zajmuje się ocenami, które należą do krytyki. Język winien być badany na wszystkich poziomach oraz we wszystkich możliwych funkcjach (referencyjnej, emotywno-ekspresyjnej, konatywnej, fatycznej, metajęzykowej i poetyckiej), badanie ma obejmować figury syntaktyczne i semantyczne różnego rzędu i złożoności. Swoistość wypowiedzi poetyckiej (funkcji owego komunikatu nastawionego samozwrotnie) odkrywa się dzięki analizie językowej. Wszelka metryzacja, symetryczny układ fonemów („*I like Ike*”), stopniowanie sylabiczne („*Joan and Margery*”), odmiennosc intonacyjna, *etc.* poetyzują tekst, przy czym cechę pełnej poetyckości nadaje mu spełnienie zasady ekwiwalencji (wybór z podobieństwa lub niepodobieństwa) wprojektowanej w zasadę przyległości (kombinacja szeregów słownych). Obie te zasady stanowią przed-

¹⁴ Zob. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 39—40.

miot analiz lingwistycznych, a więc osobliwość komunikatu poetyckiego ma charakter przyjęzykowy i inaczej objaśniona być nie może¹⁵. Wieloznaczność jest rezultatem metaforyzacji metonimii, często na wszystkich poziomach językowych: od fonemu i morfemu do frazeologii. Funkcja poetycka przytłumia poznawczą, jeśli ta w ogóle dochodzi do głosu w kontekście słownym; wewnątrzznakowe relacje (dźwiękowo-znaczeniowe) eliminują relację oznaczania. A więc ponownie osobliwość nacechowana własnościami lingwistycznymi. Poezja gramatyki rodzi gramatykę poezji — nic tu dodać, nic ująć¹⁶.

Paralelna do propozycji i sformułowań Jakobsona jest twórczość naukowa P. Bogatyriewa. Paralingwistyczna tendencja obejmuje tu inne systemy znakowe. Nieistotne jest, że Bogatyriew, podobnie jak Mukašovský w początkach lat trzydziestych, nawiązuje raczej do gestaltizmu niż do poglądów de Saussure'a, a także to, iż jego tezę o wielofunkcjonalnej analizie można by wyprowadzić niekoniecznie ze strukturalnie zorientowanej etnografii. Istotne były natomiast jego próby — jak w klasycznej już dzisiaj pracy z r. 1937 *Funkcje stroju ludowego na obszarze morawsko-słowackim* czy w szkicu z r. 1938 *Znaki teatralne* — rozpatrzenia innych niż literackie systemów znakowych z punktu widzenia tej samej metody badań. W przypadku stroju ludowego wybijał się na plan pierwszy tyleż problem materialnego nośnika (rzeczy) co znaku. Strój jako znak funkcjonuje w konkretnym kontekście społecznym — ma swoją „składnię” i swoją „semantykę”; nie można go wyjaśnić poza określonym systemem, w ramach którego dokonują się zmiany poszczególnych funkcji, ich przesunięcia czy zanik. Kwestię estetycznych swoistości stroju Bogatyriew pozostawia otwartą. Z toku wywodów wydaje się wszakże, iż strój ludowy — podobnie jak pieśń ludowa i w ogóle cała twórczość folklorystyczna — jest artystycznie wartościowy o tyle, o ile spełnia warunki *langue*, a nie indywidualnej wypowiedzi (*parole*), w żadnym zaś razie jako odstępstwo od przyjętej normy¹⁷.

¹⁵ Ten motyw został szczególnie uwydatniony w rozprawce z r. 1956 o dwóch aspektach języka w związku z zaburzeniami mowy. Jakobson wykazał mianowicie, iż afazja polega na zakłóceniu zdolności bądź do selekcji i substytucji, bądź do kombinacji i budowania danego kontekstu słownego. Pierwsza ma odpowiednik w metaforze, druga w metonimii. Metafora dominuje w wypowiedzi poetyckiej, metonimia w prozatorskiej. Co więcej, autor stwierdza tę samą opozycję (metonimia—metafora) w innych systemach znakowych, w kubizmie *contra* surrealistomowi, synekdochach Griffitha *versus* montaż Chaplinowski. Zob. R. Jakobson i M. Halle, *Podstawy języka*. Wrocław 1964, s. 126—133.

¹⁶ Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju poszukiwanie estetycznych wyróżników wypowiedzi poetyckiej nawiązuje do Opojaz, do Szklowskiego koncepcji „udziwnienia”. Jakobson (wstęp w zbiorze: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, réunis. Présentés et traduits par T. Todorov*. Paris 1965) słusznie podkreśla, że zasługi owej szkoły są znacznie rozleglejsze niż teoria sztuki jako chwyty. Nie zmienia to jednak faktu, że od owej teorii prowadzi prosta droga do teorii funkcji poetyckiej według Koła Praskiego. Zob. też. A. K. Жолковский, Ю. К. Щеглов, *Из пребыстории советских работ по структурной поэтике*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам. „Семіотикé”*. Т. 3. Тарту 1967. „Ученые записки Тартуского государственного университета” z. 198. Przekład polski w „Pamiętniku Literackim” (1969, z. 1).

¹⁷ Por. P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*. Wstęp, wybór i opracowanie: M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 70—73 i 173—176. W pracy o stroju ludowym autor powiada w dyskusji z W. Wołoszynowem, że funkcja estetyczna jest nieredukowalna do znakowej. W pracy napisanej wraz z Jakobsonem (w r. 1929) o folklorze jako swoistej formie twórczości podkreśla wspólnotową sank-

Typologia form folklorystycznych jest inna niż form literackich, ale sposób ich analizowania jest identyczny. To samo odnosi się do badania znaków teatralnych. Ich system jest to właściwie nad-znak wieloznakowy, najczęściej wielofunkcyjny; określone normy kulturowo-językowe determinują porozumienie między widownią a sceną. Bogatyriew notuje jednak mimochodem, nie posuwając refleksji dalej, iż sztuka różni się od języka, gdyż proces odbioru nastawiony jest zawsze — ze względu na indywidualne rysy wypowiedzi artystycznej — na nieredukowalną do sumy elementów odrębną całość¹⁸. Wynikałoby z tego ostrzeżenie, że systemowość znaków teatralnych jest nie tylko innego stopnia, ale innego rodzaju niż systemowość językowa. Problem ten Bogatyriew jednak pozostawił w zawieszeniu i dlatego w skądinąd odkrywczym szkicu o teatrze kukiełkowym i teatrze żywych aktorów jako dwóch bliskich, ale niejednakowych systemach semiotycznych („Semiotiké”, t. 6, Tartu 1973) nie znajdujemy ani słowa eksplikacji, na czym owe systemy się zasadzają i jak możliwa jest „translacja” z jednego na drugi.

Już prace Bogatyriewa dowodzą, że paralingwistyczne stanowisko nie wiedzie wcale do refleksji nad osobliwością komunikatu artystycznego jako kwestią najważniejszą. Dobitnie świadczy o tym dzieło W. Proppa o strukturze bajki oraz, dłużne wobec jego stymulacji, próby naszego czasu: od studium Lévi-Straussa na ten temat — po dociekania z zakresu semantyki strukturalnej prowadzone przez Greimasa, Bremonda, Todorova, Barthes’a *etc.*

Propp ujął bajki jak rośliny czy zwierzęta — poprzez analizę morfologiczną wykazał inwarianty ich struktury oraz warianty w granicach ich określonej „rodziny”, np. bajki magicznej i baśni. Sformułował reguły transformacyjne, którym ulegają elementy danej struktury. Rzecz tutaj nie w zestawieniu katalogu tematów (choć ono również jest zabiegiem zalecanym i pożytecznym dla ujęcia systemowego) ani w odtworzeniu samej fabuły w relacji do świata zewnętrznego, lecz w „gramatyce” opowiadania, w konstrukcji biegu akcji i czynności wykonywanych przez bohaterów. Problematyka estetyczna całkowicie pozostaje poza optyką badawczą Proppa. Tą drogą, z modyfikacjami, szli badacze nawiązujący do jego dzieła.

Lévi-Strauss we wspomnianym studium z r. 1960, które wynikało z krytycznej lektury *Morfologii bajki*, oponuje przeciw zaniechaniu rozbioru motywów treściowych. Stwierdza, iż Propp niesłusznie oddzielił treść od formy, to, co konkretnie historyczne, od tego, co abstrakcyjno-formalne. Jeśli przyjmować, idąc za Kołem Praskim, że cały utwór wypełniony jest „gestem semantycznym”, okazuje się, że treści bajki, wprawdzie zmienne, również układają się w określone wzorcowe struktury. Analiza gramatyczna objąć więc winna również poziom elementów znaczących; słownik (jego sensy jawne i ukryte) jest tu punktem wyjścia, a nie sama tylko składnia. Kwestia artystycznych osobliwości komunikatu w ogóle nie wchodzi tutaj w grę.

Nie inaczej jest z rozważaniami C. Bremonda o kombinacjach syntaktycznych między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi, nie inaczej z analizami T. Todorova dotyczącymi porządku danej struktury literackiej. Nie chodzi tu o same powtórzenia wątków (antytezy, gradacje, paralelizmy *itd.*), ale o modelowe ujęcie działań w układach „enklawowych” i „łańcuchowych” oraz ze względu na stosunki paradygmatyczne między członami opowiadania rzutowane na oś syntagmatyczną. Dla Todorova — podkreślmy jednak — *Niebezpieczne związki* Laclosa, które poddaje takiemu rozbirowi (badając szczegółowiej czas, aspekty i tryby opowiadania), istnieją jako nader złożona wartość artystyczna. Załamanie się porządku

cję umożliwiającą powstanie i funkcjonowanie utworu ludowego. Są tu wykonawcy i odbiorcy, a nie dzieło i wykonawcy.

¹⁸ Bogatyriew, *op. cit.*, s. 111—112.

narracyjnego tłumaczy Todorov jako opozycję wobec porządku społecznego, sugerując, iż jest to cecha wyróżniająca wszelkie utwory fikcji powieściowej. Znamienne jest niemniej, że między tą tezą a analizami poprzednimi przejście jest wątpliwe. Tam decydujący był kontekst wewnątrzznakowy, w konkluzji zaś ów kontekst wpisany jest bez uzasadnień teoretyczno-metodologicznych w kontekst konwencji obyczajowo-moralnych przedrewolucyjnej XVIII-wiecznej Francji¹⁹.

W pracach A. J. Greimasa opisywana teraz tendencja badawcza otrzymała najbardziej rozwiniętą postać. Wspomniane już jego książki formułowały podstawy narratologii, najzupełniej obojętnej na zagadnienie swoistości dzieł artystycznych, zakładającej, że opowiadanie nie jest i być nie może żadną wyłączną własnością utworów literackich, skoncentrowanej na typologii modeli narracyjnych, na **jednorodnym** porządku formalno-systemowym, który przecina (łączy) utwory zazwyczaj niejednorodne, gdyż wielokodowe. Greimas korzystał z tez Hjelmsleva, by uzasadnić niezależność „formy” (gramatyki narracyjnej) od konkretnych „substancjonalnych” jej przejawów. I przede wszystkim — z dociekań Proppa, by podążając jego śladami wyodrębnić postacie i ich działania (aktanty) w określonych funkcjonalnych relacjach, budujących paradygmatyczną sieć struktur narracyjnych.

Greimasa nie interesuje to, co jest przypadkowe, co na powierzchni wypowiedzi ujawnia się jako zespół właściwości stylistycznych. Szuka on struktur głębszych, algorytmów stanowiących podstawę gramatyki generatywnej. Stąd jego koncepcja mikrouniwersum jako modelu tekstu semiotycznie jednolitego, modelu zbudowanego z niewielu wyjściowych elementarnych kategorii w układzie synchronicznym. Ponieważ rekonstruuje się struktury paradygmatyczne, nie trzeba uwzględniać żadnej świadomości symbolicznej, żadnych sensów głębszych. Na przekór bowiem założeniom lansowanym w praktyce badawczej np. Bachelarda czy Lacana, stawką badawczą nie jest tu interpretacja krytyczna sensów ukrytych, które trzeba odsłonić (hermeneutyka w jakimkolwiek wydaniu). Wystarczy zabieg wykazania izotopii (jedności znaczeniowej) danego układu sensów bądź izotopii równoległych, przekładalnych na siebie niezupełnie, i na ich tle uchwycenie zjawiska wieloznaczności.

Jeśli dysponujemy modelem wyjaśniającym artykulację sensu, umiemy wytłumaczyć stosunki w granicach struktur elementarnych oraz wyższych układów znaczeniowych. Przeciwnieństwa sensów oraz ich zaprzeczenia składają się na taki model konstytutywny o charakterze synchroniczno-diachronicznym. Wywieść można z niego transformacyjne reguły. Założenia te, zawarte w *Sémantique structurale*, prowadziły w konsekwencji do znamiennej analizy dzieł Bernanosa. Autor wykrył w uniwersum tego pisarza jako charakterystyczny dla jego makrosemantyki „algorytm dialektyczny”, tzn. modalności opozycyjne (śmierć—życie, kłamstwo—prawda,

¹⁹ T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 321—325 (pierwodruk w „Communications” 1966, nr 8). W tymże zeszycie „Pamiętnika Literackiego” zob. przekłady cytowanych wyżej szkiców Lévi-Straussa i Bremonda. Ponadto zob. C. Bremond, *La Logique des possibles narratifs*. „Communications” 1966, nr 8. — T. Todorov, *Littérature et signification*. Paris 1967. Różnica w stosowanych przez obu tych autorów technikach badawczych (Todorov bada konkretne teksty, Bremond czyste możliwości logiczne opowiadania) jest dla naszych rozważań nieistotna. U podłoża ich strategii znajdujemy te same założenia, przejęte z Proppa lub Lévi-Straussa, których rezultatem jest traktowanie całego utworu (narracji) jako „wielkiego zdania”. O tych założeniach pisze wyraźnie i jasno T. A. van Dijk w artykule: *Niektóre problemy poetyki generatywnej*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1 (pierwodruk w „Poetics” 2, 1971). Zob. też A. Szczepańska, *Todorov i Bremond o strukturach narracyjnych*. „Studia Estetyczne” 1975.

radość—nuda, ból—odraza), z których jedna jest afirmowana, a druga stanowi płaszczyznę oporu.

W książce *Du Sens* Greimas zrobił spory krok naprzód — od gramatyki generatywnej, ufundowanej na relacjach między jednostkami elementarnymi, semami i leksemami, przeszedł do gramatyki narracyjnej, tzn. do analizy planu syntagmatycznego dużych jednostek znaczeniowych. Metoda badań pozostała jednak ta sama. Wydziela się podstawowe terminy (sensy) i relacje między nimi, ustala ekwiwalencje między głębokim i powierzchniowym poziomem morfologii i składni, określa liczbę aktantów i porządkuje się je w pary opozycyjne, wyznacza się serie transformacyjne. Mówi się więc o „algebrze” form semantycznych, o przekładzie syntagmatyki świata na paradygmaty językowe. W części 4 tej książki Greimas powiada mimochodem, że literaturę charakteryzuje informacyjna redundantność; elementy treści (substancji w sensie hjelmslevowskim) i formy są tu równoważne, gdyż tworzą nierozrywalną całość, możliwy rozziw między elementami znaczącymi a znaczonymi redukuje się do zera lub niemal do zera. Greimas podkreśla jednak przy tym, iż nie zajmuje się owymi osobliwościami estetycznymi („*cri originel*”) poszczególnego utworu. Dla semiotycznej analizy utworu stanowi przedmiot ustalenia izotopii oraz zabiegów taksonomicznych.

W ostatnio opublikowanej książce *Sémiotique narrative* jedną z rozpraw Greimas poświęcił rozważaniom o wartościach. To, co wartościowe (oś podmiotowo-przedmiotowa), odkrywa się w płaszczyźnie syntaktyczno-semantycznej, bez ontologicznych czy aksjologicznych założeń. Wystarczy analiza aktantów narracji, ich relacji strukturalnych, na osi syntagmatycznej i paradygmatycznej, by zorientować się, jak i dla kogo z wirtualnych uczestników tekst wyznacza punkty wartościowe, jak przebiega ewentualna transformacja wartości (jej przywłaszczenie lub otrzymywanie, jej prywacja z racji nieobecności bądź rezygnacji, etc.). Jest to radykalnie wymowny przykład analizy semiotycznej, w której „gramatyka” wartości i czynności oceniających wypiera całkowicie pytania aksjoestetyczne.

Dla autora tego bowiem, jak dla don Fulgencja z *Miłości i pedagogiki* Unamuna, istotna jest kwestia katalogowania świata i kombinatoryka wydzielonych pierwotnych elementów. Teksty produkuje się według modeli formalnych; nie tylko talent czy geniusz, ale w ogóle indywidualne własności tekstowe uważane są tu za zjawisko mistyfikujące wiedzę o badanym przedmiocie. Rzetelnej wiedzy dostarczać ma przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie — gramatyka.

Narratologiczne próby w ślad za Greimasem podejmowano, badając konwencje ikoniczne komiksów i rysunkowych dowcipów (P. Fresnault-Deruelle i V. Marin) ze względu na ich diegetyczne (opowiadaniowe) funkcje oraz denotację i konotację filmową. Nie bada się tu świata przedstawionego (aspekt mimetyczny), ale samą fabularną organizację różnych tekstów, prowadzącą ku analizom intersemiotycznym. Przy tym w tekstach innych niż słowne usiłuje się wskazać ekwiwalenty, pełne lub zbliżone, narracji werbalnej.

Metodologiczne przesłanki zabiegów Greimasa i jego kręgu adekwatnie wyłożył R. Barthes w szkicu *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*²⁰. Stwierdza on, że przyjęcie homologii między mową (*langage*) a literaturą piękną, zatem między lingwistyczną poetyką a retoryką (sposób organizowania wypowiedzi), jest niezbędne. Można i należy — mimo iż literatura obejmuje komunikaty wyższego rzędu, tzn. bardziej skomplikowane niż zwykle, elementarne zdania języka etnicznego — badać ją takimi samymi metodami jak język. Tzn. klasyfikuje się opowiadania dzięki segmentacji jednostek i wyróżnieniu ich klas, określa się ich składnię (według Lévi-Straussa: „bezczasową matrycę strukturalną”), charakteryzuje się wszystkie

²⁰ „Communications” 1966, nr 8. Przekład polski w „Pamiętniku Literackim” 1968, z. 4.

operatory, które scalają funkcje i działania postaci w daną komunikację narracyjną, etc. Wszakże na poziomie rozbudowanych analiz semantycznych artykulacja elementów i układów jest tylko jednym z zabiegów badawczych; zabiegiem docelowym jest integracja, która pozwala zrozumieć nieciągłość i różnorodność danej struktury, jej syntaktyczną charakterystykę. W tym punkcie Barthes jest chwiejny, co powoduje, że niepodobna uznać go za zdecydowanego rzecznika koncepcji paralingwistycznej. Stwierdza bowiem wpierw, że ową nieciągłość tekstu można wyjaśnić przy pomocy Greimasowskiego terminu „izotopia”, ale w konkluzji szkicu powiada, że twórcza narracja implikuje mityczny pozór życia, a więc sztuka oscyluje między kodem lingwistyki i translingwistyki. Teza, że opowiadanie nic nie ukazuje ani niczego nie naśladuje, że po prostu opowiadając modeluje się świat jeszcze raz, nie jest wcale wyróżnikiem stanowiska paralingwistycznego. Istotne jest, że Barthes mówi o artystycznej twórczości już poza kodem lingwistycznym.

Zanim przejdziemy do drugiego stanowiska, jeszcze parę słów o tendencji badawczej skrajniejszej niż ta, którą przedstawiliśmy na przykładzie Proppa i Greimasa. Ci, skupiając się na tematach i motywach generowanych przez dany tekst czy zbiór tekstów (*oeuvre*), dotykali przynajmniej kanonów estetycznych za pośrednictwem wykształconych gatunków literackich. Można jednak wychodząc z przesłanek paralingwistycznych — jak to ma np. miejsce w większości artykułów opublikowanych w „Semeiotiké” — dokonać rozbioru dzieł sztuki koncentrując się na ich warstwie przedestetycznej, tzn. na matematyczno-statystycznej analizie wydzielonych „częstek” werbalnych, dźwiękowych, wizualnych, kinetycznych oraz „molekuł” medium teatralnego czy filmowego. Tak piszą np. Wołkova, Gasparow i Gerszkowicz o utworach muzycznych (t. 2, 4, 6), Perewierzew i Lekomcew o malarstwie (t. 2, 3), Rewzin i Rewzina o poetyckich i teatralnych (t. 5), Tarlinskaja i Timenczik o poetyckich (t. 6), Gasparow, Gasparowa i Minc o statystycznym rozbiórze treściowych motywów (t. 5). Często terminologia, do której odwołują się ci autorzy, jest cybernetyczna.

Otóż nie twierdzą, że nie można podjąć wysiłku wyjaśnienia swoistości komunikatów artystycznych łącząc semiotykę z teorią informacji. Świadczą o takich wysiłkach wzmiankowane już przykłady Bensęgo, Eco, Levego. L. Doležel w szkicu *Szkoła praska i statystyczna teoria języka poetyckiego* próbował wykazać, że informację semantyczną zawartą w tekście artystycznym można uznać za tegoż substrat oraz że odchylenie od normy (Mukařovský) można zinterpretować statystycznie jako fakt stochastyczny²¹. Żadnych refleksji tego rodzaju nie spotykamy u autorów radzieckich. Im ostrzejszy zabieg artykulacji danej całości na elementy dystynktywne i językopodobne, tym pewniejsza jest, zdaniem tych badaczy, obiektywność wywodów i argumentacji.

Tę samą tendencję zdają się reprezentować dwa szkice w „Semeiotiké”, o tyle ambitniejsze, że dotyczą całościowo rozpatrywanych tekstów artystycznych. Mam tu na myśli studium B. Uspińskiego o semiotyce ikony (t. 5) i artykuł N. Tarabukina o kompozycji obrazu malarzkiego według przekątnej (t. 6). W obu uderzająca jest językopodobna analiza badanych tekstów. Uspiński *explicité* powiada, że organizację czasoprzestrzenną w obrazie traktuje homologicznie do poziomu fonologicznego, warstwę zaś przedstawieniową — do poziomu semantycznego. Tymi dwiema zajął się w swej rozprawie, wskazując w sposób elegancki i perswazyjny na semantyzację syntaksy oraz składniowe aspekty semantyki. Okazało się m. in., że odwrócona perspektywa, pozycje figur, ich hierarchizacja, stopień deformacji, etc. zależne są od ściśle określonego kodu. *Nb.* jako określony typ języka (tekst wyposażony w widoczny kod) traktowali ikonę tyleż twórcy, co odbiorcy. Autor sądzi, że również pozostałe poziomy znakowe ikony można by rozpatrzeć ekwiwa-

²¹ „Česka literatura” 1965, z. 2. Przekład polski jw., 1972, z. 2.

lennie do werbalnych: ideografię potraktować jako złożony kontekst gramatyczny, a symboliczną zawartość jako frazeologię. Tarabukin badał składnię obrazów renesansu i porennesansowych, dobierając odpowiednie przykłady do analizy ruchu przekątnej z lewej lub z prawej strony, w głąb obrazu lub ku widzowi, pasywnej lub aktywnej.

Oba powyższe rozbiory mają ten sam charakter co analizy „gestu semantycznego” w pracach Koła Praskiego. Zakładają milcząco istnienie wartości artystycznej danego dzieła czy ich zbioru, eliminują tradycyjalny podział na treść i formę, wychwytyją w utworze jako jego znakowe dominanty to, co kanoniczne, co pozwala na paradygmatyzację osi syntagmatycznej. Niemniej, w odróżnieniu od poetyki uprawianej przez Mukařovskiego czy Jakobsona, zupełnie obojętna jest dla nich kwestia osobliwości komunikatu artystycznego. Z tą sprawą — zakładając prymat kontekstu wewnątrzznakowego — chcą się uporać badacze należący do nurtu translingwistycznego.

B. Pojęcia struktury i strukturalizmu pojawiały się w przytoczonych dociekaniach paralingwistów; ale np. badacze radzieccy ze szkoły w Tartu chętniej mówią o tekstach niż strukturach. Wydaje się więc oczywiste, że paralingwistycznej orientacji nie wyróżnia wcale brak kategorii tekstu i systemu. Dla stanowiska tego charakterystyczne jest konfrontowanie tekstów (i stojących za nimi systemów) ze względu na wzorcowy tekst, jakim jest wypowiedź odniesiona do systemu języka etnicznego. Oczywiście każdy tekst jest tak a nie inaczej ustrukturuwany, ale nie każda struktura jest tekstem, skoro ten wymaga odniesienia systemowego. Pojęcie struktury mimo swej wieloznaczności nie zostało całkowicie zarzucone w ujęciu translingwistycznym. Rykoszetem powracało bowiem w analizach, ze względu na przedmiot badań, tzn. swoście artystyczny dyskurs, jego budowę i zawartość informacyjną. Tekst jako konkretna realizacja systemu zakłada, że system jest nieproblematyczny. Dla translingwistycznego myślenia o dziełach sztuki kwestia systemu nie jest czymś oczywistym, trzeba ją dopiero rozwiązywać.

Translingwistyczną tendencję łączy z paralingwistyczną mniemanie, iż dzieło sztuki winno być rozpatrywane ze względu na relację znaczące—znaczone, a także iż poziom komunikacyjny (konotacyjny) jest decydujący dla statusu przedmiotu artystycznego ujmowanego jako znak. Także to, iż ów charakter znakovy jest najdonioślejszy dla badań nad sztuką, gdyż wyłącznie w tej optyce uchwytne są homologiczne funkcje systemów (i realizujących je tekstów) takich, jak moda i reklama, obyczaje i widowisko teatralne, architektura i sposób kontaktowania się, *etc.* Wystarczy sięgnąć do rozpraw Barthes'a czy *Pejzażu otwartego* Eco, by przekonać się, że miejsce sztuki pośród wtórnych systemów modelujących nie jest wcale uprzywilejowane, że szuka się raczej wspólnych podstaw dla ponadjęzykowych układów semiotycznych.

Powracają wciąż jednak pytania, na czym zasadzać ma się wtórny system semiotyczny, jeśli nie jest identyczny z systemem językowym bądź w ogóle od poziomu językowego niezależny (np. ikoniczny); także: jak sprostac analizie dzieła artystycznego, skoro przyjmuje się tu zgodnie, iż jest wielokodowe (*surcodé, surdeterminé, swierchinformacja*), a więc w relacji do kilku ewentualnych systemów, iż reguły operacyjne działają tu wyłącznie w sposób ramowy, by uwydatnić idiolektyczne odchylenia od nich, iż oś syntagmatyczna jest tu donioślejsza niż paradygmatyczna (norma estetyczna czy w ogóle kulturowa stanowi tylko punkt wyjścia i punkt oporu).

Porębski, którego stanowiska nie ma potrzeby szerzej tu prezentować, akcentuje i uzasadnia, iż semiotyczny rozbiór nie jest w stanie wyczerpać własności dzieła sztuki i dotrzeć do jego statusu aksjologicznego. Nie tylko ze względu na nieodłączność technologii przekazu i rzeczowy (materialny) charakter samego przedmiotu. Tekst ikoniczny bez alfabetu, ciągły, złożony z jednostek semantycznych wysokiego

rzędu (tematy, toposy, archetypy), wymaga odniesienia do procesów mitotwórczych. Znaki uczestniczą w nich bez wątpienia, ale nie one determinują przemiany świadomości społeczno-historycznej. Poza obszarem semiozy pozostają ponadto motywacje twórcze i ich ślady w dziele. Ograniczenia, które wprowadza Porębski, nie podważając bynajmniej doniosłości analiz semiotycznych i samemu je kontynuując, są spore. Jeśli objąć całość jego prac z ostatnich lat dziesięciu, można zaryzykować uogólnienie, że według niego osobliwość dzieł artystycznych polega na określonej *ars operandi* oraz na transgresji zastanych konwencji. Dzieło jako komunikat włączone w mechanizm znakowo-kulturowy staje się wartością artystyczną jedynie w kulturach „zimnych” bądź w okresach, kiedy tradycja bierze górę nad nowatorstwem, stabilność (kanony) nad dynamiką (burzenie kodu artystycznego).

Barthes czy Lotman nie poszli tak daleko, ale refleksje ich płyną z tego samego źródła. Nie trzeba koniecznie wracać do Barthes'a z *Mitologii* czy monografii o Michelecie i Racine'ie, gdzie flirtował z Marksem, Bachelardem i Freudem, by stwierdzić, że jego metoda badań od połowy lat sześćdziesiątych, kiedy zdeklarował się jako strukturalista semiologiczny, jest wciąż echem jego poprzedniej działalności pisarskiej. W programowej rozprawce *Critique et vérité* z r. 1966 Barthes podkreśla, że badacza, krytyka i twórcę łączy ten sam przedmiot — język czy, ściślej biorąc, krytyczna świadomość lingwistyczna. Lektura dzieła sterowana zasadami gramatyki semantycznej zdaje sprawozdanie z budowy komunikatu artystycznego, biorąc pod uwagę jego wieloznaczność. Tu symbolika traktowana jest semiotycznie ze względu na Hjelmslevowski plan wyrażania i plan treści. W krytyce sensy nie są odkrywane, lecz nadawane, symbolika może być zinterpretowana hermeneutycznie (np. po Ricouerowsku), idiom artystyczny jest w samym centrum uwagi.

Barthes podobnie więc jak Jakobson oddziela krytykę literacką od wiedzy o literaturze (pierwsza jest projektem indywidualnym, uwikłanym w rozumienie historii, skupionym na indywidualnościach twórczych; druga jest nauką o warunkach treści, czyli formach, opartą na modelu lingwistycznym, badającą reguły systemu). Nie przeprowadził on jednak tego podziału konsekwentnie we własnej praktyce badawczej. W jego analizach semiotycznych odzywają się zasady poliwalentnej krytyki, która rozwija znaczenia zawarte w dziele stanowiącym przedmiot analizy. Skoro, jak powiada Barthes, w dziele sztuki to, co znaczone, jest zawsze niepewne, chwiejne, potencjalnie różnorodne, gdyż związek z tym, co znaczące, jest rozluźniony — nasuwa się nie tylko możliwość, ale i konieczność uchycenia tego, co nieregularne, co łamie konfigurację paradygmatów. Słowem: semiotyk uczulony na tę osobliwość przechodzi z pozycji paralingwistycznej na translingwistyczną.

Prawda, że dzieło jest dla niego zawsze i przede wszystkim literaturą, że kontekst wewnątrzznakowy jest decydujący, ale literatura — szerzej biorąc, sztuka — ma, według niego, charakter pytań, sama przez się, choćby z racji niemożności odpowiedzi na pytanie o sens świata, otwiera nań drzwi. Zachowując status znakowy, jest znakiem nieprzejrzystości historycznej, którą przedmiot twórczy czy badawczy przeżywa, oraz przymusowym zamknięciem się w rzeczywistości słownej, w samym akcie pisania czy czytania tekstu²².

Barthes odrzuca świadomość symboliczną (tzn. próbę dotarcia do sensów głę-

²² Zob. wywiad z r. 1961 dla „Tel Quel”: R. Barthes, *Literatura dziś*. W: *Mit i znak*. Warszawa 1970, s. 257—258. Motyw „nierzeczywistej rzeczywistości języka” w świadomości tyleż krytycznoliterackiej co semiotycznej podkreślony jest również w przywołanej rozprawie *Critique et vérité*. Powiada się tam, że krytyka nie jest przekładem, tzn. odsłanianiem sensu ukrytego, lecz parafrazą, tzn. kontynuacją metafory artystycznej w języku interpretacyjnym — ściśle biorąc, w metajęzyku. Z drugiej zaś strony, krytyka musi mieć — według Barthes'a — całkowitą pewność, iż obcuje z symboliką, która nie da się powtórzyć w sposób dosłowny.

bokich, do relacji analogicznej między literaturą a bytem), jako przedmiot spoza obszaru badań semiotycznych. Dla semiotyka pozostawia jako narzędzie badawcze: świadomość paradygmatyczną (formalną) i syntagmatyczną, nazwaną tu funkcjonalną. Nie zostaje jednak zniesiona kwestia ani *mimesis*, ani ekspresji jako wyróżników dzieła artystycznego, skoro krytyka hermeneutyczna jest jednym z możliwych projektów nadawania sensu. Podejście to w kontekście metakrytyki Barthes'owskiej może być ekwiwalentem orientacji estetycznej. Ponadto zaś w granicach samej semiotycznej refleksji nad literaturą, mimo odcięcia logosu od *praxis* społecznej, Barthes na tyle podkreśla wieloznaczność porządku konotacyjnego, że w utworze artystycznym poziom znaczonego nie wydaje się do końca rozszyfrowalny²³. Antynomie Barthes'a są zrozumiałe, gdy zważyć jego ciągle poszukiwania nowych odpowiedzi na te same pytania, jego akces w ostatnich latach do stanowiska pragmatystycznego, przygotowany zarówno rozdarciem między translingwistyczną postawą badawczą a bogatą otwartą praktyką krytyczną, jak i jego znakomitymi studiami nad innymi niewerbalnymi systemami semiotycznymi (zob. uwagi o semantyczności teatru Brechta w książce *Mit i znak*, książkę *Système de la mode* z r. 1967, rozprawy o reklamie, semiotycznych problemach fotografii i filmu).

Lotman reprezentuje pozycję znacznie bardziej wyważoną. W książce *Лекции по структуральной поэтике* (z r. 1964) dzieło sztuki rozpatrywane jest jako komunikat i zarazem środek poznawczy. Dla pierwszego aspektu kardynalne jest zagadnienie prawdy artystycznej, dla drugiego — zrozumiałość komunikatu. Lotman zdaje się traktować tylko drugi aspekt w optyce semiotycznej. Dzieło jest jednak rozpatrywane jako znak również w płaszczyźnie relacji do rzeczywistości pozatekstowej. Modeluje ono świat dokonując wyboru określonych jego elementów, stanów rzeczy, funkcji itd. Strukturalizuje zatem materiał nadając mu sens nowy, wyznaczony przez relacje wewnątrzznakowe. Relacje te, analizowane z punktu widzenia osobliwości artystycznych (rym, rytm, metrum, figury stylistyczne, konwencje gatunkowe), prowadzą autora do wniosku, że dopiero całość utworu semantycznie nasycona stanowi układ odniesienia dla innych, nieartystycznych tekstów. Utwór artystyczny ze względu na swą komplikację i niezwykłość (struktura wyrażania i struktura treści są tu nierozdzielne) jest znacznie nośniejszy informacyjnie od innych tekstów.

Literatura — podobnie jak malarstwo, film *etc.* — należy do tzw. wtórnych systemów modelujących (u fundamentów ich znajdujemy bowiem język naturalny bądź homologiczne do niego struktury). Dzieło artystyczne jako tekst wyposażone jest w znaczenia m. in. dzięki odniesieniu do systemu kulturowego, który — jak można domniemać z wywodów Lotmana o przesłankach ogólnej teorii sztuki — obejmuje zarówno osobowość autorską jak i rzeczywistość społeczną. Każdy artysta modeluje świat w procesie poznania całościowo intuicyjnego, dlatego dzieło cechuje wysoka niejednoznaczność. Lotman lokuje model artystyczny między modelem nauki a modelem zabawy — jako ich syntezę. Dzieło sztuki jest „hipotezą” rzeczywistości prawidłowej i przypadkowej zarazem, na niby i w relacji do świata zewnętrznego, pozbawioną stałych ekwiwalencji jednostek semantycznych (co powoduje ciągle nowe jej „włączenia”, tj. nowe interpretacje i przyrost informacyjny), a zarazem tworzącą własny układ denotatów. Oś syntagmatyczna jest tu decydująca²⁴.

²³ Zob. Barthes, *op. cit.*, s. 280—281. Píše tam autor o literaturze jako manteei, tzn. tej, „która daje się zrozumieć i stawia pytania, mówi i milczy”, a także (s. 289—297) o znaczeniu w literaturze „nie domkniętym” wyzwalającym wstrząs tym, co istnieje, *etc.*

²⁴ Por. szczegółowe argumenty J. M. Lotmana w artykule *Тезисы к проблеме „искусство в ряду моделирующих систем”* („Semeiotiké” t. 3 (1967)). Nb. uderzająca jest zbieżność jego głównych tez z poglądami na sztukę Lévi-Straussa wyłożonymi w *Myśli nieoswojonej* i *Rozmowach* z G. Charbonnierem.

W uzupełnionym wydaniu z r. 1970, pt. *Структура художественного текста*, translingwistyczne stanowisko zostaje wzmocnione spostrzeżeniami: o napięciu między aspektem indywidualnym (fabularnym) a uniwersalnym (mitologicznym) w każdym dziele sztuki, o skończonych środkach modelujących nieskończony przedmiot, m. in. o polifoniczności tekstualnej, tzn. różnych punktach widzenia, z których każdy jest tu równomocny.

Można by wnieść uzasadnione wątpliwości czy rozważania estetyczne w ramach koncepcji Lotmana mają w ogóle semiotyczny charakter, skoro próbuje on łączyć tezy estetyki marksistowskiej z tezami przejętymi z praktyki formalistów i teorii znakowości dzieł artystycznych. O semiotycznej orientacji świadczą jednak dobitnie zarówno *Лекции по структуральной поэтике*, jak i *Структура художественного текста* w tych rozdziałach, które dotyczą osobliwości języka poetyckiego, analizowanych na osi paradygmatycznej i syntagmatycznej. Uporządkowanie naddane, swobodna kombinacja jednostek semantycznych, semantyzacja wszystkich poziomów wypowiedzi, dialektyczny związek ciążenia ku sobie elementów oraz ich przeciwstawności (*soprotiwowlaajemost'*) — to wszystko przypomina analizy Jakobsona i Mukařovskiego. Syntagmatyczny rozbiór wyższych układów znaczeniowych, ujęcie bohatera literackiego jako paradygmatu binarnych cech dystyngtywnych — to znów paralele oczywiste z badaniami paryskiej semiotyki. Motywem głównym jest tu jednakże zwrócenie uwagi na osobliwości tekstu artystycznego: na jego aspekty ikoniczne (osłabiona umowność kodowa, a zarazem modelowe tylko „podobieństwo” do rzeczywistości pozatekstowej), na syntagmatyczność nieregularną, swobodną, komponowanie całości z elementów funkcjonalnie tak różnorodnych, że niepodobna przewidzieć jej dynamiki sygnifikacyjnej²⁵. Zastanawiające więc, dlaczego i w jakim sensie utwór literacki (artystyczny) jest tekstem, jeśli ten ostatni musi być realizacją danego systemu. Inaczej formułując wątpliwość: cóż to znaczy, że literatura stanowi wtórny modelujący system?

Nie wyjaśnia tej problematyki książka Lotmana z r. 1972, *Анализ поэтического текста*. Rozdział poświęcony refleksjom na ten temat stwierdza, że w odróżnieniu od planu lingwistycznego, gdzie system daje klucz do każdego tekstu, artystyczny tekst jest nie tylko wielopoziomowy, ale wielokodowy i wielosystemowy. Co więcej, jest w nim często uchwytnie napięcie między przecinającymi się kodami, ba, nawet różne jego fragmenty realizują odmienne założenia systemowe. Przytacza się przykłady Puszkiniowskiej *Poltawy*, Szekspirowskiej tragikomedii, poezji V. Hugo. Podkreślając w dalszych medytacjach, iż wartość tekstu poetyckiego to odejście od normy przy jej częściowym respektowaniu (przeciwautomatyzm, nieoczekiwany efekt użycia repertuaru językowego), Lotman ponownie akcentuje jego jak gdyby nadsystemowość, ale zarazem wskazuje na podstawę systemowo-językową, bez której tamta cecha nie mogłaby się ujawnić. Nie wiadomo jednak nadal, jaki to system generalny czy nadsystem bierze się pod uwagę w przypadku tekstu literackiego ani też — co rozumie się tu przez tekstualność w przeciwstawianiu do przypadku wyjściowego, tzn. struktur lingwistycznych²⁶.

²⁵ W książce *Лекции по структуральной поэтике* (Тарту 1964, s. 166—183) tezę o nieprzewidywalności Lotman odnosi do „estetyki kontrastu” właściwej takim typom kultury jak barok i romantyzm, z jednej strony, oraz realizm — z drugiej. „Estetyka tożsamości” charakteryzująca twórczość folklorystyczną i sztukę średniowieczną oraz klasycyzm ma być nastawiona na spełnienie oczekiwań odbiorcy. Wydaje się jednak, że według Lotmana zasada tożsamości jest realizowana tylko w wyjątkowych przypadkach (głównie w folklorze) i że warunkiem niezbędnym powstania wartości artystycznych jest jednak owa niepokojąca semiotyków nieprzewidywalna wieloznaczność. O koncepcji Lotmana zob. H. Markiewicz, *Literatura w ujęciu semiotycznym*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1974.

²⁶ Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград

O ile przykłady dotąd omówione były bezsporne, *casus* U. Eco jest świadectwem tylko grawitacji ku translingwistycznemu stanowisku. W *Dziele otwartym* bądź odwoływał się on do teorii informacji (w wydaniu poprawionym w r. 1968), bądź pozostał przy rozwiązaniach jeszcze przedsemiologicznych. Zaiste, jego pasjonujące rozważania o poetyce nieokreśloności w twórczości współczesnej czy też studium o wpływie religii Zen na kulturę zachodnią, a ponadto stymulujące refleksje o metaforze epistemologicznej, od której sztuka nigdy nie jest wolna, oraz o sposobie kształtowania jako wyrazie światopoglądu twórcy — nie mają niezbędnych podstaw w teorii znaku i koncepcji dzieła jako komunikatu. Osobliwości estetyczne w pracy tej wysunięte na plan pierwszy, tzn. cechy wieloznaczności (polisemiczności), zaskoczenia poprzez świeżość informacyjną, oryginalności (idiomatyczności przekazu) nastawienia na sam komunikat, bądź mają rodowód pozasemiotyczny, bądź są własną autora transpozycją pojęć wniesionych przez teorię informacji w mariażu z kategoriami odziedziczonymi po Kole Praskim.

Ponieważ ten ostatni pakiet konceptualny został przejęty z *Struttura assente*, lepiej od razu zwrócić się do polskiego przekładu głównych fragmentów tej książki, tzn. do *Pejzażu semiotycznego*. Mimo iż w tej pracy teoria informacji również stanowi punkt wyjścia, Eco odrzuca regułę o statystycznym rozkładzie prawdopodobieństwa jako nieadekwatną wobec komunikatów. Tu znaki wyposażone w sens, a nie czyste sygnały, stanowią „*materia prima*”. Sporo jest odwołań się do Jakobsonowskiej koncepcji (poetyka jako część językoznawstwa, samozwrotność komunikatu estetycznego, osie paradygmatyczne i syntagmatyczne jako podstawowy układ odniesienia dla wszelkich jednostek znaczeniowych). Całą książkę cechuje dążność do uchwycenia wspólnej metody badań, jednakowo płodnej w analizie reklamy i architektury, filmu, chwytów retorycznych i kinezyki, a więc bez względu na swoistości artystycznych komunikatów.

Wydaje się jednak, że Eco nie godzi się z przesłankami paralingwistycznego opisu dzieł sztuki. Odchylenie od normy nie dotyczy tutaj wyłącznie poziomu języka etnicznego czy jego ewentualnych ekwiwalentów werbalnych. Niejasność i redundancja, które wielokrotnie akcentuje się, znamionują złożoną całość wypowiedzi, zwłaszcza poziom konotacji, obejmujący również sensy ideologiczne. Idiolekt rozumiany jest jako „kod osobisty”, jako styl indywidualny, a więc fenomen, do którego nie jest w stanie dotrzeć analiza paralingwistyczna. Może ona stanowić dla niego zaledwie tło, propedeutyczny punkt wyjścia do interpretacji różnorodnych. Co więcej, mówi autor o przeżyciu estetycznym jako nie poddającym się strukturalnej systematyzacji. W innych fragmentach jednak Eco wypowiada się tak, jakby badania semiotyczne nie tylko określały systemowo-konwencjonalne aspekty dzieła artystycznego, ale zdolne były również analizować zaktualizowany idiolekt estetyczny.

Te wahania teoretyczne mają swoje odpowiedniki w **szczegółowych rozbiórach**. Wydaje się, że Eco wciąż pamięta o przejściu od *parole* do *langue*, a zarazem wciąż uświadamia sobie wielokodowość oraz denotacyjną i konotacyjną zmienność struktury dzieła. W rozważaniach o semiotyce komunikatów wzrokowych

1972, s. 119—132. Nie wnosi już nic nowego do przedstawionych wyżej propozycji autora jego *Семiotика кино и проблемы киноэстетики* (Таллин 1973). Lotman próbuje w tej książeczce uwyraźnić znakovy charakter filmu, jego funkcje komunikatywne, antynomię między dążnością do dokumentalnego zapisu realnych procesów a dążnością do zachowania autonomii wypowiedzi przy pomocy montażu, *etc.* Podkreśla przy tym wzmocnioną ikoniczność przekazu, ciągłość sekwencji opowiadaniowych ze względu na swoistość, trudną do segmentowania syntagmatykę oraz symboliczną funkcję sztuki (rozdział ostatni, o *Пови́ксzeniu* Антоніоніо, który odślania dzięki swemu bohaterowi-fotografowi semiotykę kadrowania rzeczywistości, ale zarazem dystansuje się od niego).

(nieciągłych, gdyż ikonicznych) autor podejmuje interesującą próbę ich kodyfikacji, wydziela części znaczące — sematy, ale przyznaje, że niepodobna włączyć owych sematów i zbudowanych z nich komunikatów do jednorodnych systemów. Jeśli udaje się to jeszcze na płaszczyźnie sygnansów, tzn. ze względu na powtarzalne motywy ikonograficzne, to z trudem (i chyba poza semiotyką, jak wynika z kontekstu) można by dokonać tego zabiegu z sygnatami, zwłaszcza zaś z całościami znaczeniowymi złożonymi z różnorodnych poziomów. W sztuce filmowej można wydzielić zrozumiałe „kinemorfy” (układy gestów i ruchów w ogóle), ale nie one wyznaczają artystyczne jakości konstytutywne. Sztuka nowa (od *informel* począwszy) nie ma kodu stałego; wciąż rozburza to, co zastała, każdy awangardysta czy każdy pionierski manifest grupowy proponuje własną poetykę. Semiotyk musi więc — choć Eco nie chce tego wyznać — wiedzieć o swych możliwościach badawczych.

Eco umie postawić każde zagadnienie, ale wobec niektórych z nich zachowuje, umyślnie czy bezwiednie, rezerwę. Daje sobie świetnie radę z toposami i tropami reklamy w granicach danego kodu czy subkodu kulturowego, trafnie definiuje dzieło architektoniczne jako znak (którego wyznacznikiem jest forma, a znaczeniem funkcja), funkcje komunikatu architektonicznego oraz układy proksemiczne jako podstawę kodu antropologicznego, ale o wartości artystycznej bądź nie mówi wcale, bądź tylko pośrednio. Eco jest entuzjastą semiotycznej metody badań, rad by ją rozciągać na całokształt zjawisk kulturowych, zamienić ją w uniwersalne narzędzie, z jej parametrów układać matryce zamykające każde badane zjawisko. Jednakże z jego rozmyślań nad swoistością sztuki niedwuznacznie wynika, że semiotyka semiotyce nierówna, że trzeba tutaj przekroczyć barierę lingwistycznych modeli.

Zdaje się, że z tych samych pozycji podjęli dyskusję z interpretacją *Kotów* Baudelaire'a daną przez Jakobsona i Lévi-Straussa liczni badacze życzliwie usposobieni do analiz strukturalistycznych. Materiały tej dyskusji ogłoszone w „Pamiętniku Literackim” (1973, z. 3) wskazują, że egzegeza struktur składniowych i fonicznych oraz kategorii gramatycznych owego sonetu nie ujawnia wcale swoistych funkcji poetyckich. Między mityczno-psychoanalityczną interpretacją *Kotów* w wydaniu Lévi-Straussa a Jakobsonowską, formalno-strukturalną, nie ma, jak słusznie powiadają krytycy, przejścia. R. Posner zaznacza, że poza zasięgiem metody, która opisuje tekst segmentując go na kolejne odcinki i sumując owe opisy, pozostaje to, co stanowi o wartości estetycznej utworu. Punktem wyjścia winna być — zgodnie z założeniami translingwistycznymi — nadbudowana nad całością jednostek syntaktyczno-semantycznych funkcja poetycka, a nie syntagmatyczne, częściowe ekwiwalencje. M. Riffaterre z kolei zwrócił uwagę, wychodząc z tego samego translingwistycznego stanowiska (poemat jako całość osobliwa), na dowolność komentarzy Lévi-Straussa, utożsamiających koty z kosmosem i z kochankami. Interpretacja ta bowiem sięga po binarne opozycje kulturowe — to, co żeńskie, przeciw temu, co męskie, natura *versus* kultura — równie obojętne wobec poetyckich walorów sonetu Baudelaire'a jak konstatacje lingwistyczno-strukturalne.

Do reprezentantów rozważanej teraz pozycji semiotycznej należy zaliczyć również *Scénographie d'un tableau* Jeana Louisa Schefera. Monografia dotyczy *Gry w szachy* Parisa Burdona, obrazu XVI-wiecznego z Staatliches Museum w Berlinie. Autor odrzuca, w zgodzie z przesłankami analizy semiotycznej, ekspresję i *mimesis*, ale z drugiej strony rzuca ostentacyjne wyzwanie rozbiorem ufundowanym na modelu lingwistycznym. Artykulacja dyskursu ikonicznego jest oczywiście możliwa i nawet pożądana, ale wydzielone jednostki znaczące, zarówno w planie sygnansów jak i sygnatów, nie wskazują na żadną jednorodną składnię. Dla oddzielnych fragmentów trzeba szukać innych kodów; wydaje się, że niepodobna ustalić jednolitego tekstu, a więc i system stoi pod znakiem zapytania. Poziom denotacji odsyła wciąż do poziomu wielorakiej, nieprzejrzystej konotacji, metonimie ustalane na osi syn-

tagmatycznej metaforyzują się, każda w sposób odrębny. Można obraz odczytać z punktu widzenia perspektywy (*naturalis* i *artificialis*), ale odkrywa to tylko jeden aspekt jej wewnętrznej sygnifikacyjnej dynamiki. Można zastosować kod widowiskowy, tzn. interpretować *Grę w szachy* jako spektakl na tle ówczesnych retoryczno-barokowych dążeń, zaprojektowanych w semantyczną zawartość obrazu, ale i tu odsłania się zaledwie fragment sensu całości. Schefer powiada więc, że trzeba zrezygnować z ustalenia paradygmatów, z członowania osi syntagmatycznej i przyjąć niejasność znaczeniową jako fakt fundamentalny oraz uznać *lexie*, tzn. proces „makroskopowej lektury” ujawniający wielość sensów, za zabieg nieodczynny.

Wyjście, jakie proponuje autor, odwraca metodologię aplikowaną przez paralingwistów. Zamiast „*morcellement*”, tzn. izolacji i później sumowania poszczególnych elementów czy podukładów, zamiast budowania matrycy i schematów ikonicznych — lektura akceptująca badany przedmiot jako wielopostaciowy, z semami zmiennymi, ruchliwymi (*la durée structurelle*), generujący symboliczne interpretacje, ale nie na modłę Curtiusa czy Panofsky’ego, lecz w granicach wewnątrzznakowych relacji. Z *Gry w szachy* da się wywieść sens erotyczny, kulturowo-obyczajowy, ideologiczny, estetyczny. Taka lektura jest niewyczerpalna, nieskończona — jak podkreśla Schefer. Struktura globalna obrazu aktualizuje się dopiero w lekturze, w zderzeniu kodów, w konstytuowaniu wielości tekstów²⁷.

Kody można spróbować ująć integralnie, jako uzupełniające się, odniesione do wielokształtności owego szczególnego „*monde de peinture*”. System, który jest ostateczną instancją semiotyczną, nie ma tu nic wspólnego z systemem typu *langue* — autor bowiem definiuje go jako otwarte pole możliwości znaczeniowych odkrytych w wielu odczytaniach. *Gra w szachy* ujęta jest jako wypowiedź osobliwa, jako dyskurs nie do powtórzenia. Jego ikoniczne fragmenty same z siebie zawsze coś znaczą, ale dopiero włączone w tekstualne układy w trakcie *lexie* nabierają tego swoistego, mieniającego się sensu, który w analizie Schefera został uwyraźniony²⁸. Kilkakrotnie akcentuje Schefer, że przestrzeń semiotyczna analizowanego obrazu nie da się zrozumieć przy pomocy „kodu figuratywnego”; nadmiar ikoniczny, na który składają się „reprezentatemy”, trzeba dopiero wyinterpretować w symbolice całościowo wziętego poziomu konotacyjnego.

W konkluzjach (zob. *Appendice*) wykładających założenia metodologiczne książki Schefer stwierdza, że obrazy mają swoją własną semiotykę, że analiza, choć odwołuje się do danej struktury, do jej — powiedzielibyśmy — mocy sterowniczej, jest transstrukturalna i że to właśnie stanowi specyfikę operacji badawczych. Nic tu nie wzmiankuje się o osobliwościach estetycznych, ale uwypuklenie onirycznego, wieloznaczeniowego charakteru *Gry w szachy* pozwala domyślać się, że w tych właściwościach Schefer upatruje wyróżnik sztuki, że cięcia całości i redukcja do elementarnego poziomu językowego są tu nieprzydatne jako procedury opisująco-wyjaśniające, gdyż „gramatyka” planu syntaktycznego czy seman-

²⁷ J. L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*. Paris 1969. s. 13—38, 168—180. Na s. 138 czytamy: „*Le sens de la lexie est donc d'ouvrir indéfiniment la lecture en ses termes*”, oraz: „*on peut parler de structure sans pouvoir jamais précisément la nommer: elle est investie dans un circuit textuel récurrent*”. Na s. 180 autor, konkludując wywody o relacjach między obrazem a tekstem i systemem, pisze m. in.: „*l'analyse est toujours celle d'un autre texte, c'est-à-dire aussi que l'identité du texte n'existe, pour ainsi dire, que dans son déplacement (lexie)*”.

²⁸ Dlatego też autor (*ibidem*, s. 161—162) nazywa semantyczną strukturę obrazu „*definitum*” w odróżnieniu od zbioru denotatów i podkreśla ciagle, iż całość obrazu jest „*surcodée*”, że „*ce texte dans son ensemble est improbable, c'est-à-dire non commutable dans une autre langue. On ne peut l'écrire parce qu'il ne se laisse pas décrire. Il est sur-abondamment chiffré*”.

tycznego (ikoniczno-denotacyjnego), czy obu zarazem — mija się z dialektyczną grą znaczeń, nie dociera do opalizującej symboliki obrazu. Czy analiza Schefera jest przekonująca, to inna sprawa. Dla naszych rozważań stanowi ona przypadek niezwykle instruktywny, gdyż wskazuje przejście poprzez *lexie* jako wyznacznik systemowy — ku stanowisku pragmatystycznemu.

C. Pragmatystyczne ujęcie dzieł sztuki w granicach semiotycznej orientacji zilustruję na dwóch odmiennych przykładach: J. Kristevej, z jednej strony (odwołując się również do prac Derridy), i z drugiej — S. Żółkiewskiego. Znamienne jest, że Schefer posługując się terminem „struktura” doszedł do wniosku, iż analizę semiotyczną trzeba przeprowadzać na poziomie wyższym, ponadstrukturalnym. Struktura staje się wciąż innym tekstem w ramach *lexie*, czyli systemowego konstituowania sensownej całości. Ze stanowiska pragmatystycznego rzecz biorąc — pojęcie struktury zostaje całkowicie porzucone. Konsekwencja wymaga, by mówić o tekście, skoro zakłada się wieloznaczność danego komunikatu. Jak pisze Kristeva w szkicu, który wszedł do tomu *Theorie d'ensemble* (1968), strukturę należy zastąpić strukturoowaniem, gotowe układy znaczeniowe ciągłą zmiennością sygnifikacyjną, oddzielność tekstu artystycznego współwystępującymi, zachodzącymi na siebie tekstami, ugruntowanymi na tym samym podłożu semiotycznym²⁹.

Pojęcie literatury zostaje zresztą podważone jako wytwór określonego historycznego społeczeństwa (konsumpcji i wymiany). Bada się pewne szczególne teksty, czyli takie struktury lingwistyczne, w których praktyką znacząca przekracza reguły języka etnicznego i jego ekwiwalentów, krzyżuje ze sobą wiele wypowiedzi. Pomijam tu nawiązanie autorki do gramatyki generatywnej Chomsky'ego. Reguły transformacji stąd wywiedzione przekształca ona w metodę badawczą, która — podkreślmy — sytuuje struktury literackie w całości społecznej rozważanej jako... tekst. W dziele literackim — ściślej: w dialektyce intertekstualnej danego dzieła — możemy, według Kristevej, odczytać nie tyle wpisana w nie historię, ile jego własną pozycję w szerszej całości tekstualnej, jaką jest konkretny układ społeczny. Ideologemy, czyli wspólne funkcje przestrzeni międzytekstowej, stają się semami fundamentalnymi, które umożliwiają „przekład” z literatury na życie społeczne, na fenomeny kulturowe, i *vice versa*. Tu tkwić ma źródło ciągłych mutacji znaczenia, transformacji wypowiedzi (jako elementu) w granicach całości wciąż odnawianej, ewokującej wciąż nowe zbiory obrazów i idei z nimi związanych. Transformacja ta zdolna jest nawet, zdaniem autorki, do zarysowania przyszłości, tj. transgresji zastanych sygnansów i sygnatów, oraz do projekcji czegoś, co jeszcze nie istnieje. Tezy te Kristeva rozwijała w książce *Le Texte du roman* (1971) i w licznych artykułach publikowanych w „Tel Quel”. Zatrzymam się nad jej pracą ostatnią, wcześniej cytowaną, gdyż ułatwia ona odwołanie się do myśli filozoficznej J. Derridy, któremu autorka sporo zawdzięcza, a ponadto jest to najdojrzalsze jej studium i najlepiej demonstruje tendencję pragmatystyczną.

Ideą główną prac Derridy jest krytyczny rozbiór zachodnioeuropejskiej metafizyki, jej logocentrycznej orientacji, która nieustannie odradza złudzenia, iż dzięki słowu uobecnia doświadczenie bytu, ale zarazem jest niezbywalna, gdyż niepodobna myśleć pozasłownie. Cały wysiłek myślowy od stuleci skupiony jest na rozgraniczeniu tego, co inne, oraz ustalaniu tożsamości. Gra intelektualna (i egzystencjalna) toczy się wciąż na tych dwóch działaniach nieodrywalnych od siebie. Powtórzenia wzmacniają świadomość tożsamości, proces czasowy ujawnia przemiany, a więc przeinaczenia. Pierwszą operację Derrida nazywa grą na zwłokę, drugą — grą o różnicę. Obie toczą się w języku mówionym czy pisanym, w tekstach. Derrida dowodząc, że znaki zasłaniają to, co jest w istocie rzeczy hipostazą, tzn. zamazują

²⁹ Barthes idzie w tym samym kierunku w rozprawie o Poem, zamieszczonej w tomie *Sémiotique narrative et textuelle* (Paris 1973).

fakt nierozstrzygalnej obecności bytu (pozornie uchwyconego w *logos*), burzy zastany porządek myślowy. Co więcej, wszystkie swe historyczno-filozoficzne analizy poświęca demonstrowaniu owych kolejnych dekonstrukcji, jakimi wypełnione są dzieje metafizyki. W *L'Écriture et la différence* (1967) wyłania się dramatyczny obraz myśli wciąż utrwalającej przeciwstawności i jednocześnie je zacierającej, wciąż dążącej do zatajenia i znoszącej owo zatajenie (*hymen*), wciąż zatrzymującej się na śladach czegoś, co trzeba zdobyć uobecniającym doświadczeniem, a co okazuje się nie do zdobycia (*trace, marque*). Ów ruch dialektyczny stanowi o *différance*, grze podwójnej, w której stawką jest tyleż zwłoka (moment identyfikacji), co różnicowanie. W grze tej wysiłek intelektualny rozpostarty jest między nieosiągalną upragnioną pełnią znaczeniową a wypełnianą wciąż pustką.

W *De la grammatologie* (1967) wyłożona jest w świetle antropologiczno-filozoficznym zasadnicza antynomia semiologiczna. Nie ma nic innego poza tekstami (*écriture*), gdyż w znakach, ich układach zawarta jest kultura, a zarazem człowiek nieustannie usiłuje dotrzeć do rzeczywistości samej, pozatekstualnej, do „dna”, do tego, co jest naturalne i spontaniczne. Opozycja kultury i natury, struktur i przypadkowości, historii i tego, co pierwotne (*originel*), jest niewątpliwym echem etnologicznych koncepcji Lévi-Straussa, ale pojawia się tu inna własna idea Derridy — o języku zadanym. Nie w sensie wrodzonej zdolności syntaktyczno-semantycznej (Chomsky), ale w sensie społeczno-kulturowym. Podmiot samookreśla siebie, własną pozycję w świecie ustala w języku. Każda wypowiedź jest artykulacją. *Langue* implikuje podmiot zbiorowy, wobec którego każda jednostka jest zawisła tak samo jak *parole*. Język funkcjonalnie zależy od układów społecznych: może, a nawet musi, służyć do wprowadzania w błąd i samoiluzji, w ostateczności więc do eksploataowania jednych przez drugich. W pracy tej, jak już sygnalizowałem, Derrida analizuje ponadto z krytycznego punktu widzenia fenomenologiczne podstawy współczesnej lingwistyki, tzn. „wzięcie w nawias rzeczywistości” języka jako sfery noematów.

Książką rozwijającą wyłożone wcześniej poglądy jest *La Dissémination* (1972). Punktem wyjścia jest niezbywalny konflikt między dążnością uniwersalistyczną (metafizycznie ukierunkowanej filozofii i poezji, tutaj reprezentowanej przez Hegla oraz przez Novalisa, *Chants de Maldoror* Lautréamonta i *Le Livre* Mallarmégo) do zrównania rzeczywistości z logosem, albo do identyfikacji sztuki i natury, a twórczością intelektualną czy artystyczną, zakotwiczoną w tekście. Derrida przypomina posłowie Marksa ze stycznia 1873 do drugiego niemieckiego wydania *Kapitału* — między „*Forschungs-*” a „*Darstellungsmethode*” jest rozziew. Pierwsza zmierza do przekazu tego, co i jak jest naprawdę, poza strukturą wykładu; druga pozostaje zamknięta w regułach operacyjnych samego sposobu wykładania. Derrida zajmuje pozycję wewnątrz tego sporu, ściślej: chce rozbić metafizykę ufającą, że to, co istotne, jest poza tekstem, ale zarazem otworzyć wyjście poza tekst (*hors livre*). Nie ma świata (bytu) danego bezpośrednio i totalnie, ale nie ma też możliwości odcięcia dróg od tego, co jest poza słowem, poza jego kontekstem.

Część druga, interpretująca Platonskie pojęcie *pharmakon*, próbuje wykazać, że problem jest równie stary jak myśl filozoficzna. *Pharmakon* jest lekiem, działa hipnotycznie, żywi przede wszystkim pamięć i fantazję. Znaczy zarazem w wersji symbolicznej tyle co święte pismo, mądrość tajemna. Wreszcie w wywodzie Sokratesowym jest wiedzą prawdziwą, filozoficzną (*episteme*). Derrida znajduje tu antynomię wiodącą od Platona przez Rousseau do de Saussure'a — tzn. nierozwiązywalną sprzeczność między logocentryzmem a intuicją trafiającą w absolut. Antynomię, która pozwala mu na stwierdzenie, że każda prawda wysłowiona jest nieprawdą, że każda obecność zawiera w sobie to, co nieobecne, ukryte.

Z *pharmakon* związane są perypetie pojęciowe *mimesis* w konflikcie z dywinacją hiperborejską. *Mimesis* jest iluzją ewokowaną przez same wyglądy; jako naśla-

dowanie wtórne (zgodnie z tym, co pisał Platon) całkowicie narkotyzuje duszę ludzką. *Mimesis* stanowi zatem zabieg homologiczny do zapisu słownego; inaczej, ale tak samo zakrywa byt. Derrida rozciąga ideę *simulacre-écriture* na inne dyskursy, na wszelki ustanawiany instytucjonalnie porządek, na strukturowanie zamkniętych układów — przeciw temu, co żywiołowe, zrodzone z tajemniczego chaosu. *Dissémination* znaczy tu ruch od bytu do tekstu, od kosmosu do logosu; w świat znaków wprowadzona zostaje problematyka, którą lingwistyka wyeliminowała. Autor nazywa ją „*sémençe générative*”, tzn. dialektyką sensów, zapładniającą się wciąż nowymi ich układami, spięciami, zmiennością³⁰.

To rozplenienie znaczeń jest rezultatem rozstępu między tym, co ma być wysłowione, a samym aktem wysłowienia. Nie można dotrzeć do samego bytu i zarazem niepodobna oddalić się od znaków. Prawda staje się w narastaniu, rozmnażaniu się elementów znaczących, gdyż elementy znaczone zużywają się szybko, ponosząc klęskę w zderzeniu z nieuchwytnym bytem.

W rozważaniach dalszych, dotyczących poezji Mallarmégo (w dyskusji ze zna-ną o nim pracą J. P. Richarda), powraca kwestia *mimesis* — tym razem w alternatywnych interpretacjach. Może oznaczać odsłonięcie bądź rzeczy (natury czy idei), bądź relacji międzyznakowych i wewnątrzznakowych. Jest zapewne i jednym, i drugim; dlatego też niemożliwa jest Heideggerowska *aletheia*, ale zarazem nie wystarczająca analiza systemowa, odwołująca się do homologicznych funkcji literatury i języka. Drugą, tzn. lingwistycznie zorientowaną analizę trzeba — powiada Derrida po markowsku — przyswoić (*aufheben*) dla krytyczno-dialektycznej analizy, która w tekście poetyckim ujawnia nieskończone możliwości znaczeniowe. Owa *polysémie infinie* występuje w oczywistej kłótni z intencją twórczą, która chce ujednolicić tekst, i z tegoż typu lekturą tekstu. Pole nieskończonych, mnożących się znaczeń w tekście (*dissémination*) jest tu ostatecznym układem odniesienia. To z rozplenienia wynika niejednoznaczność, a nie odwrotnie. Polisemia zakłada tekst gotowy, rozplenienie — tekst wciąż *in statu nascendi et moriendi*. Dla semiotyka jest narzędziem badawczym zastępującym hermeneutyczną interpretację — tę Derrida odrzuca, gdyż jedność tematyczna dzieła nie jest ani ekspresją, ani *mimesis*. Freudowskiego „*das Unheimliche*” trzeba szukać w tekście, a nie poza nim³¹.

Część czwarta podejmuje analizę szczegółową zjawiska rozplenienia na przykładzie twórczości Sollersa, zwłaszcza jego *Nombres* (1968). Teksty owe, zdaniem Derridy, jak maszyna puszczana w ruch, automatycznie wytwarzają znaczenia, anulują jedno, rodzą drugie. Bywa, że niektóre osiągają stan zera sygnifikacyjnego, inne zaś nakładając na siebie sensy, są nie do odcyfrowania. Świadomość literacka jest tu świadomością znakową. Nic się nie przedstawia, ale zarazem mówi się o treściach najżywotniejszych — o rewolucji społeczno-politycznej. „*La présence du présent et la vie du vivant*”, czyli bezpośrednio uchwytna myśl zakorzeniona w aktualnej sytuacji, skłębiona, chaotyczna w procesie erupcji — zawarta jest w samym tekście³². Zestawienie z *Finnegans Wake* sugeruje, że macierz tekstu *en globe* wziętego jest wypełniona żywiołowością bytu inkorporowanego tu w kontekst międzysłowny. Sięgając po inne dzieła Sollersa (*Le Parc, Drame, Logiques*), Derrida demonstruje ich zamierzoną nieprzejrzystość, sens kabały, która nie da się wyinterpretować do

³⁰ J. Derrida, *La Dissémination*. Paris 1972, s. 172—194. Zob. fragment z jego *Marges de la philosophie* (1972) w przekładzie polskim („Teksty” 1975, nr 3) o antynomii wszelkiego komunikatu. Ten musi być powtarzalny bez względu na adresata, a zarazem zawsze odniesiony jest do konkretnego kontekstu odbiorczego; wymaga kodu, a zarazem obala jego autorytatywność. Zob. też szkice o filozofii Derridy S. Cichowicza i E. Levinasa („Teksty”, jw.).

³¹ Derrida, *op. cit.*, s. 294—301.

³² *Ibidem*, s. 335—339.

końca, ciągłą transformację tego, co chce się powiedzieć, i marginesy otwarte dla tego, co nie wypowiedziane. Dzieło Sollersa jest więc egzemplifikacją zasady Freudowsko-Lacanowskiej *surdétermination*. Nadmiar znaczeń, ich otwartość i dynamika powodują, że sygnansy i sygnaty wciąż zamazują się i wylaniają. Powracają te same motywy w innych układach, symbole niby natrętne są już czymś innym w procesie „*plurivocité nombreuse, absolument disséminée*”³³.

Jeśli tekst jest kwadraturą koła, czymś niemożliwym, a zarazem jedynym układem odniesienia, wydawałoby się, że Derrida uprawia analizę jedynie dialektyczno-negatywną. Wykazuje nieadekwatność pozycji paralingwistycznej. Pozycję translingwistyczną niby utwierdza (wciąż pozostajemy przy regule samej tekstualności), ale ją jednocześnie podważa, gdyż zarysowuje wyjście, i to konieczne, poza tekst. Pozycję pragmatystyczną otwiera, ale wycofuje się z niej zarazem. Tekst ma być naładowany znakami tajemnymi, które tłumaczą się w ostateczności tylko dzięki czemuś spoza niego, język ma być refleksem konkretnych okoliczności społecznych tyleż samo co instrumentem antropologicznym (eksterioryzacja, mediacja kulturowa), ale Derrida trzyma się tylko logosu. Otóż właśnie te antynomiczne oscylacje pozwoliły Kristevej, Sollersowi i samemu autorowi pójść dalej — ku pragmatystycznemu rozwiązaniu.

Kristeva za Derridą wychodzi z Platońskiej idei *choros*. Interpretuję tę ideę jako artykulację niejasną i chwiejną, za którą kryją się pulsacje energii psychicznej. Słowo i dźwięk, jak w starożytnej trójjedyniej chorei, są zrytmizowane i zdynamizowane, ale ekspresję usiłuje się podporządkować zasadzie miary i porządku. W *Timajosie* zaiste Platon próbuje połączyć te dwa żywioły: ładu, bez którego nie ma piękna, oraz dyspozycji spontanicznej i synkretycznej. Dla Kristevej chorea to modalność przedjęzykowa, ale już znacząca; albo już werbalna, ale wciąż uwikłana w relacji do świata, symboliczna. Autorka porzuca w tym miejscu Platona dla Melanii Klein i Lacana, by stwierdzić, że w chorei artykułuje się przededypalna, prefalliczna faza rozwoju, o właściwościach dionizyjskich, że z niej wychodzi się dalej, tzn. ku aktom intencjonalnym konstytuującym język i jego sferę noematyczną.

Wywód ów zmierza do wniosku, iż chorea jako rezerwuuar symboliki zostaje zaabsorbowana przez poziom semiotyczny, iż język jest zastany w sensie społecznym, a nie biologicznym (jak u Chomsky'ego). Kulturowo biorąc, wyprzedza więc fazę przededypalną, natomiast w przypadkach indywidualnych chronologia odwraca się, tj. od psychoanalizy trzeba zmierzać do fenomenologii. Nb. właśnie w twórczości zwanej artystyczną ów porządek indywidualny przejawia się najdobitniej. Już Jakobson zestawiał Freudowską interpretację snu (przemieszczenie, kondensacja, identyfikacja) z funkcjami języka poetyckiego — metonimią i metaforą. Kristeva uzupełnia te odpowiedniości o zasadę przejścia z jednego do drugiego systemu znakowego. Występuje tu „pulsacja” znaczeniowa i jak w planie nieświadomego mieszają się, zachodzą na siebie różne znaki-symbole, tak w planie językowym rodzi się układ wieloznaczny, międzytekstowy czy wielotekstowy.

Artysta — czytamy — bierze rzeczywistość w nawias, stosuje fenomenologiczną redukcję (akty tetyczne, „*Ansetzung*”), a jednocześnie przekracza krąg samego tekstu, samej myślanej tylko świadomości. „*Ego*” transcendentalne porzuca on dla podmiotowości przeżywanej, poprzez symbolikę wprowadzoną w tekst próbuje odradzać siebie. Poezja zatem, w odróżnieniu od zwykłego dyskursu językowego, nie

³³ *Ibidem*, s. 383 n. Na s. 403 w konkluzji powiada Derrida: „*Texte illisible parce que seulement lisible. Intraduisible par la même raison [...]. In-dé-chiffirable, donc, parce que [...] quelque chose qui n'est rien et qui n'a pas lieu, ne se laisse conter, compter, nombrer, chiffrer, déchiffrer [...]. Cercle de la quadrature*”.

pozwala zabić chorei³⁴. Poezja jako „*jouissance trans-symbolique*” uporządkowana w języku dlatego właśnie jest, według autorki, społecznie niebezpieczna, gdyż rozsadza oba porządki: symboliczno-rytualny i czysto semiotyczny. Łącząc je — ma być, jako praktyka znacząca, najpełniejszym medium radykalnej dialektyki.

Literatura, zwłaszcza poezja, jest genotekstem i fenotekstem jednocześnie. Pierwszy mieści w sobie pulsacje, które są śladem nieświadomego i społecznych uwikłań podmiotu, a więc stanowi repertuar znaczeń symboliczno-ekspresyjno-mimetycznych; drugi jest komunikatem. Bez pierwszego nie ma drugiego, ale drugi zawiesza odniesienie do rzeczywistości pozatekstowej. Pierwszy powoduje, że lingwistyczny model opisu poezji mija się z przedmiotem analizy, drugi nakłada na obszar znaczeń algebriczne relacje. Pierwszy, obecny w każdej strukturze artystycznej, kieruje uwagę ku praktyce politycznej, ku akcjom rewolucyjnym, które kształtują (modyfikują) całość praktyk znaczących; drugi broni autonomii tekstualnej. Argumenty kolejne prowadzą do tezy, że negacja zastanego porządku społecznego (autorka korzysta tu z pojęć Hegla „*Negativität*” i Freuda „*Verneinung*”, trawestując je dla własnych celów) wprowadzona w fenotekst intensyfikuje jego mnogości znaczeniowe. „*L'homme du manque*” przejawia się w poetyckim kontekście napięciem między sensami, ich ciągłą transformacją otwierającą szansę dla nieskończonej liczby interpretacji³⁵.

Konflikt pomiędzy funkcją semiotyczną a symboliczną wytiśmaczony jest w kategoriach Freudowskiej sublimacji i Marksowskiej „*Aufhebung*”; proces semiozy — podkreśla więc Kristeva — erotyzuje się i socjalizuje, pozostając jednocześnie poza sferą erotyki i praktyki społecznej. Konflikt ten, nigdy nie zniesiony całkowicie, w tekście przybiera postać *quasi*-statyczną: jego rezultatem są reprezentatemy, tzn. znaki wirtualne odniesione do czegoś poza tekstem; jego odpowiednikami są sprzeczności wewnątrz danej struktury, a także między systemami znaków. Heterogeniczność pulsacji (której źródłem są przecież popędy) i językowej rzeczywistości (*langue*) nie występuje w dwustronnej tylko, czystej kolizji. Jest bowiem zmediatyzowana kulturowo przez negatywność społeczną. Artysta buntuje się w języku przeciw językowi, w systemach znakowych przeciw ich usztywnieniu i uwiecznieniu, a zarazem przeciw instytucjom biurokratycznym, w tekście przeciw tekstualności stanowiącej antypodę chorei, w praktyce artystycznej przeciw literaturze i sztuce, które są same w sobie bezsilne poza rewolucyjną społeczną praktyką. Kristeva sięga tu wprost do Marksa i Mao-Tse-Tunga. Praktyka znacząca (w sztuce) obiektywizuje to, co podmiotowe, biologicznie i kulturowo-społecznie. Protest (*le rejet*) usytuowany w tekście da się przełożyć na inne, analogiczne, ściślej biorąc, homologiczne dyskursy; naukowy, filozoficzny, obyczajowy, technologiczny *etc.* Podmiot twórczy wypowiada się przez *écriture*; nie zdając nawet sobie z tego sprawy, sytuje się jeszcze w sztuce i już poza sztuką. Artyści najwrażliwsi i najgłębsi mieli świadomość tego faktu; tak *nb.* zrodziła się awangarda w wieku XIX.

Drogi prowadzą tu — zdaniem autorki — od Lautréamonta (*Les Chants de Maldoror*) oraz poezji i prozy Mallarmégo, poprzez surrealizm, teatr absurdu de-

³⁴ Kristeva, *op. cit.*, s. 68—71, 78—82. Na s. 79 autorka pisze: „*Ce que la théorie de l'inconscient cherche, le langage poétique le pratique à l'intérieur et à l'encontre de l'ordre social [...]*”.

³⁵ Kristeva (*op. cit.*, s. 131—133) odsyła w tych wywodach do *De la grammatologie*, a zwłaszcza do idei Derridy „*différance*”, tzn. samowiedzy badawczej o różnicach ontycznych i ontologicznych między nieświadomym a realnością, bytem a logosem, transcendentnym a transcendentalnym, *etc.* Do tych heterogennych, opozycyjnych par elementów, zawartych w tych samych tekstach czy, szerzej, strukturach (*écriture*) autorka dorzuca opozycję między *choros*, tj. pulsacją pierwotną, nie-różnicowaną, a strukturą już semiotyczną.

walujący język-towar, *nouveau roman*, do Sollersa, do jego *Lois i Logiques*. Odrzuca się pusty formalizm i czczą moralistykę, etykę artystyczną osadza się w negatywnej praktyce znaczącej, w autodystansie wobec podmiotu twórczego (przeciw narcyzmowi) i wobec niewołających, dogmatycznych ideologii. Jest to praktyka, która od końca XIX w. usiłuje sztukę, jako oddzielną formę świadomości, przekroczyć i właściwie wyrugować³⁶.

Zreferowane założenia teoretyczne służą dalej analizie twórczości Lautréamonta i Mallarmého na wszystkich poziomach znakowych, od rytmiki fonicznej, przez syntaksę, aż po transformacje znaczeniowe tekstów wziętych w całości. Twórczość obu poetów rozpatrywana jest również — i to stanowi *novum* tej interpretacji semiotycznej — w kontekście społeczno-historycznym. Tekst staje się punktem centralnym, w którym krzyżuje się problematyka językowa, psychoanalityczna i ideologiczna. Autorka analizuje zjawisko fetysyzmu w wielu jego wymiarach, by znaleźć jego ślad (ekwiwalent) w fetysyzmie artystycznym, tzn. ahistoryczności poezji. Rozważa ówczesne konflikty społeczne i świadomość klasową; formację anarchizmu określa jako system znaczący, korespondujący z praktyką obu poetów; nie pomija problematyki małżeństwa, mitów Ojca i Matki, ówczesnych ról „męskie—żeńskie”, by znaleźć korelacje między systemem znaków społeczno-obyczajowych a systemem znaków literackich. Korelacje powiązane ideologemami, o których już wspomnieliśmy wcześniej, przywołując szkic Kristevej z *Théorie d'ensemble*.

W konkluzji powracamy do koncepcji Freudowskiej w wydaniu M. Klein i Lacana; fetyszystyczny stosunek do kobiet Mallarmého i homoseksualizm Lautréamonta wyjaśnione są jako fakty w oczywisty sposób związane z buntem awangardy. Nie w sensie kauzalnym, ale jako przejawy (homologiczne) tej samej próby powrotu do fazy przededypalnej. Język, a ściślej biorąc, poziom semiotyczny jest paralelny do fazy genitalnej — i tu, i tam tkwią źródła fetysyzacji zjawisk. Artysta powraca jednakże — asymilując fazę dojrzałości (logocentryczną i falliczną), kiedy buduje świat pozaczasowego *eidos* czy też trwałych denotatów — do fazy pierwotnej, do seksualności związanej z łonem matki, do rewelacji nie dających się całkowicie wysłowić³⁷.

La Révolution du langage poétique nie tylko przekreśla stanowisko paralingwistyczne jako niewystarczające dla badań nad zjawiskami artystycznymi, ale przekracza również granice stanowiska translingwistycznego. Przekracza podwójnie: wychodząc, mimo trzymania się ram tekstualności, ku psychoanalizie i marksizmowi, oraz traktując (iluzorycznie, ale to nas w tej chwili nie interesuje) znaczącą praktykę artystyczną jako praktykę pararewolucyjną. Poezja w systemie językowym nie mieści się, ale poza nim nie istnieje.

Druga konstatacja łączy stanowisko Kristevej z wszystkimi poprzednio omówionymi, pierwsza z translingwistycznymi zabiegami interpretacyjnymi. Tu wszakże jest jeszcze coś więcej. Poezja artykułuje pulsacje nieświadomego i zarazem socjalizuje tę artykulację. Ileż razy takie poglądy głoszono już poza zasięgiem semiotyki, przed Kristevą i równolegle z jej publikacjami — wystarczy przypomnieć np. teorię Ch. Caudwella z lat trzydziestych, a za naszych dni wywody filozofa, J. F. Lyotarda. Bunt awangardowy przeciw regułom społecznym, zakwestionowanie zastanej symboliki, ma źródło m. in. w nieświadomym. Gwałtowność tego protestu, zsocjalizowana dzięki mediacji językowej, pozostaje jednak symptomem nieuchronności przemian rewolucyjnych. Freudyzm z marksizmem idą tu pod rękę, nie stykając się jeszcze z semiotyką. Semiotyczna jest dopiero teza — o konfliktach społecznych podmiotowo i przedmiotowo zapośredniczonych, znajdujących postać ostateczną w nieskończonym procesie generowania znaczeń samego tekstu. Ma to być ostateczne źródło radości twórczej i odbiorczej, przedarcie się przez systemowe pra-

³⁶ *Ibidem*, s. 181—204.

³⁷ *Ibidem*, s. 603—609.

widłowości ku chorei. W rytmie poetyckim, w sygnansach i sygnatach niejasnych, wielofunkcyjnych znaczeniowo, w wytrącaniu się wzajemnym znaczeń i ich piętrzeniu, przejawia się wolność jednostki.

Za czasów Lautréamonta i Mallarmégo ekspresja indywidualna miała walor bezsporny — od ruchu dada i surrealizmu, poprzez polifonizację tekstów literackich, doszliśmy dzisiaj do tekstów bezosobowych, gdzie rewolucja społeczno-polityczna jest wpisana w samodestrukcję języka, w rozpad dotychczasowych systemów znakowych³⁸. Akcenty semiotyczne padają więc na pragmatyczny aspekt tekstów, na ich funkcjonowanie społeczne, na ich relacje do podmiotu twórczego, choćby zakonspirowanego.

Należy jednak zaznaczyć, że niejasne jest, co rozumie tutaj Kristeva przez pojęcie „tekst”, skoro system językowy został uchylony jako układ odniesienia, a sztuki jako systemu określonej praktyki społecznej, z właściwymi jej dyrektywami i normami, autorka nie uznaje. Cała książka jest o poezji, ale pojęcia: „sztuka”, „literatura” i „artystyczny”, pojawiają się w cudzysłowach. Jeśli systemem zaś odniesionym do języka poetyckiego ma być rzeczywistość społeczno-polityczna od końca w. XIX, to jest to istny worek bez dna. Dlatego też wywody Kristewej czyta się jak... poezję o czymś, co — nie wiadomo dlaczego — nie jest przez autorkę uważane za sztukę. Imponujący wysiłek wprowadzenia hermeneutyki, psychoanalizy i marksizmu w rzeczywistość *écriture* powoduje, że zacierają się zalety semiotyki, która jasno formułowała reguły operacyjne systemów i tekstów, a ponadto zatracą się również polot i głębia oryginalnych analiz z obszaru, jak go nazywa Barthes, „sensów głębokich”. Derrida i Kristeva, usiłując zmierzyć się filozoficznie i antropologicznie z dotychczasową działalnością strukturalno-semiotyczną, ujawniają jej rażącą nieprzystawalność do sztuki jako podmiotu badań. Otwierając drogę ku pragmatyce podmiotu twórczego wpisanego w tekst, jako kluczowej mediacji procesów rewolucyjnych, uprawiają badania chyba już... poza granicą samiotyki.

I podobnie, i inaczej przedstawia się *casus* Żółkiewskiego. Ponieważ prace jego są u nas łatwo dostępne, ograniczę się do wyakcentowania głównych punktów orientacyjnych jego stanowiska. Łączy go z próbami Kristewej to, że teksty artystyczne rozpatruje w relacji do rzeczywistości pozatekstowej, że interesują go przede wszystkim intersemiotyczne związki i możliwości translacji z jednego systemu znaków na drugi.

Różnice są wszakże istotniejsze. Kristeva w *La Révolution du langage poétique* i ostatnich artykułach z „Tel Quel”, podobnie jak Sollers, zdaje się przyznawać, że określona teoria rozwoju społecznego jest podłożem, na którym dokonywane są z kolei analizy semiotyczne. Nie jest to jednak postawa zdecydowana, skoro w niektórych fragmentach jej książki semioza staje się kluczową mediacją kulturową i również ideologemy traktowane są w optyce teorii znaku. Żółkiewski jasno i ka-

³⁸ Por. te same myśli wyłożone w zgęszczeniu w artykułach Kristewej *Sujet et pratique politique* („Tel Quel”, nr 58 (1974)) i *D'une identité l'autre* (jw., nr 62 (1975)). Pomijam tu spory między grupą „Change”, której przewodzi J. P. Faye, a kręgiem „Tel Quel”. Są one z punktu widzenia referowanych tu stanowisk o tyle znaczące, że według dysydentów z pierwszego ośrodka transformacjonizm Chomsky'ego przewyciężył ograniczenia i naiwności strukturalizmu. Tom pt. *Hypothèses* (Paris 1972) z tekstami Jakobsona, analizującego homologiczną strukturę poezji i obrazów Blake'a, Celnika-Rousseau i Klee, oraz M. Hallego o regułach transformacji struktur metrycznych wskazuje, że poglądy tej grupy bliskie są orientacji paralingwistycznej. Tego samego dowodzi szkic J. Roubauda *Quelques thèses sur la poétique* („Change” nr 6 (1970)). Jednakże programowe studium N. Chomsky'ego *Form and Meaning in Natural Language* (w zbiorze: *Communication*, Ed. J. D. Boslansky. North-Holland 1970) nie wyklucza takiej jego adaptacji, jaką reprezentuje próba Kristewej.

tegorycznie stwierdza, że semiotyka jest płodną techniką badawczą, ale wyprzedza ją przyjęcie określonych założeń światopoglądowych i określonej teorii kultury. W wydaniu Kristevej marksizm i psychoanaliza mieszają się z semiotyką; u Żółkiewskiego marksizm jako antropologia filozoficzna oraz współczesna kulturologia określają warunki i granice, w jakich możliwa jest działalność semiotyczna.

Kristeva, jak i Derrida, wciąż krąży wokół problematyki sztuki, choć pojęcie to usiłuje zgilotynować. *Écriture* służy jako fundament dla uchwycenia osobliwości poetyckich. Żółkiewski nie zajmuje się badaniem literatury i sztuki *sensu stricto*. Bada je z punktu widzenia kultury artystycznej, oświadczając, że na tej drodze badawczej nie trafia się wcale w sedno rzeczy, tzn. nie wskazuje się osobliwości literackich, poetyckich *etc.* Dla Żółkiewskiego znakowy aspekt dzieła musi być uzupełniany jego aspektem rzeczowym (nośnik materialny), na który krąg paryski w ogóle nie zwraca uwagi. Jasne jest przy tym, że semiotyka nie dotyczy techniczno-rzeczowego aspektu dzieł artystycznych. „Świadomość głęboka”, ekspresja i *mimesis* — a więc fenomeny notorycznie kwestionowane przez paryskich semiotyków — charakteryzują sztukę w sposób właściwy, ale poza parametrami semiotycznymi. Jego pogląd w tej sprawie jest więc analogiczny do tego, jaki wyklada P. Guiraud.

Francuzi milczą — jak już zaznaczyłem — na temat reguł operacyjnych tekstu, Żółkiewski mówi o nich wyraźnie, podkreślając zarazem ich niesztynność i nieparadygmatyczność. Francuzi skupiają uwagę na wielointerpretowalności tekstu ze względu na jego sygnifikacyjne rozchwianie i wielopoziomowość wewnętrznych układów odniesienia (z obszaru konotacyjnego); w koncepcji Żółkiewskiego decydujący jest typ odbioru, tzn. określony model włączeniowy (tekst zachowań się czytelnicznych) który determinuje określony sposób odczytania danego tekstu artystycznego. Ów tekst zachowań się to reguły percepcji i recepcji, wynikające z ustalonych na dłuższą lub krótszą koniunkturę zasad komunikacji artystycznej, paraartystycznej czy przeciwartystycznej, czasem nakładających się z kodem twórcy-nadawcy (uchwytnym w samym komunikacie), czasem skłóconych z owym kodem. Ze zderzenia tego — według orientacji pragmatystycznej — zwycięsko wychodzi kod odbioru, gdyż on w ostateczności określa daną sytuację komunikacyjną. Czytelnik wirtualny, związany z układem sterowniczym samego tekstu, jest tu kwestią dalszego rzędu.

Zdaniem Żółkiewskiego istotna jest funkcja komunikacyjna ze względu na potrzeby odbiorcze, bez narzuconego z góry podziału na sztukę *sacrum* i *profanum*, wysokiego lub niskiego obiegu. Repertuar społecznych sytuacji komunikacyjnych (założona potencjalność różnorodnych odbiorów) modeluje typy twórczości. W takiej, tzn. historyczno-socjologicznej optyce teksty okazują się wielokodowe, wielomodelowe, w przecieciu kilku systemów znakowych, konstytuowane w akcie lektury dopuszczającej wielość odczytań i interpretacji. W tym punkcie stykają się wywody Schefera, Derridy i Kristevej z wywodami Żółkiewskiego, jednakże dla ostatniego nie *écriture*, ale konkretne okoliczności zewnętrzne, funkcjonowanie tekstu w ramach systemów znakowych pozaliterackich, decyduje o zmniejszonej wadze projektu twórcy-nadawcy, a także o osłabionym działaniu reguł rodzajowych, gatunkowych *etc.* Nie podważa się tu znaczeniotwórczej roli struktur wewnątrztekstowych, ale decydujący czynnik w procesie semiozy upatruje się w systemach znaków utrwalonych, *hic et nunc* czy na dłuższe trwanie, w polu kulturowym. Paradygmaty, jeśli w ogóle znajduje się je w badaniach tego typu, mają więc kulturowy rodowód, a nie językowo-składniowy, w wyizolowanym obszarze *écriture*.

Żółkiewskiego interesują w konsekwencji powyższych przesłanek nie tylko hierarchia i zmienność modeli artystycznych w danej sytuacji komunikacyjnej, ale również układy intersemiotyczne. Tu ponownie, jak już sygnalizowałem, zaznacza się wyraźna odmienność postaw badawczych jego i ośrodka „Tel Quel”. Tam translacja jest już dana, odkrywa się ją w samym tekście artystycznym. Tu jest zada-

na — jak w studium Bachtina o Rabelais'm i kulturze karnawałowej czy w analizach Barthes'a o homologii funkcji obyczaju, mody i literatury. Z badań Żółkiewskiego wynika, że typ i styl kultury, konkretnie określonej przez współrzędne czasoprzestrzenne, determinuje wzajemne relacje między systemami znakowymi, przewagę (czasem „kanoniczną”) jednego z nich, spychanie innych na miejsce podrzędne, a także — co jest w tym kontekście oczywiste — krążenie komunikatów, motywację ich wyborów, wartościowanie sposobów zachowań się, odbiorczych, *etc.*

W zreferowanym skrótowo podejściu badawczym Żółkiewskiego pragmatystyczne stanowisko jest tak uderzające (prymat społeczno-kulturowego funkcjonowania tekstów), że komentarza nie potrzebuje. Wydaje się także, że pojęcia systemu i tekstu zostały tutaj — w przeciwieństwie do niejasnych sformułowań kręgu paryskiego — zachowane. System zachowań się czytelniczych jako określony typ praktyki społecznej, z przynależnymi jej normami i dyrektywami, da się „wyciąć”, tak samo jak odpowiadające mu modele twórczości — zawsze zrelatywizowane do konkretnego historycznego układu danych. Trudności rodzi natomiast zrozumienie, w jakim sensie można by mówić o systemowym charakterze globalnych sytuacji kulturowych, a przecież te przyjmuje się w ostateczności jako nadukład w stosunku do poszczególnych systemów znakowych i tekstów jako ich konkretnych realizacji. Być może, sytuacje globalne — jak rzekłby Żółkiewski — nie są przedmiotem badań semiotycznych. Dopiero wewnątrz nich zaczyna się eksploracja systemów i tekstów różnego poziomu i różnego zakresu funkcjonalnego.

5.

Zanim podejmę próbę zestawienia odpowiedzi na pytania sformułowane na wstępie, tzn. co i jak o sztuce w konfrontacji z aksjoestetyką mówią poszczególne stanowiska semiotyczne i co się w nich powtarza, trzeba wpięrow uświadomić sobie truizm. Mianowicie, semiotycy bez wątpienia badali i badają — wprawdzie nie wyłącznie — zjawiska artystyczne. W perspektywie, którą, przyjąłem w tym studium, istotne jest jednak, czy w ogóle interesują ich osobliwości komunikatów artystycznych i jak je formułują. Należy ponadto zdać sobie sprawę, jeśli przeprowadzone *distingua* są prawomocne, że semiotyczna orientacja stopniowo ewoluowała od respektowania swoistości komunikatu o funkcji poetyckiej (Jakobson i Koło Praskie) do zaniechania tego rodzaju analiz. Po drodze są wciąż rozmyślenia o idiolekcie (Eco), o „regresywnym systemie semiologicznym” (Barthes), o bliskości sztuki i zabawy, o wirtualności, metaforyczności i wieloznaczeniowości (Barthes, Schefer), o hipotetycznym modelu świata proponowanym przez artystę (Lotman), ale u narratologów spod patronatu Greimasa czy ostatnio w kręgu Kristevej i Sollersa mówi się już o sztuce tylko w cudzysłowie. Żółkiewski jawnie zgłasza jako semiotyk *désintéressement* w tej materii, Guiraud charakteryzuje ją po dawnemu, ale na samej granicy semiotycznego obszaru.

Wydaje się, że przyczyn tego zjawiska należy szukać poza teorią znaków. Koncepcja Jakobsona i Koła Praskiego korespondowała z tendencjami awangardowymi zmierzającymi ku autonomizacji sztuki, twórczość badawcza Barthes'a i Eco uzasadniała przejście awangardy z lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych (*nouveau roman*, *action painting*, *pop-art*, *happening*) ku prymatowi funkcji metajęzykowej, z jednej strony, oraz fatyczno-konatywnej, z drugiej strony. To, z czym stykamy się w najpóźniejszym nurcie semiotycznym (Greimas, „Tel Quel”, tartuskie próby analizy statystycznej) odpowiada z kolei kryzysowi pojęcia sztuki wysuniętemu jako hasło naczelne przez najradzykalniejsze odłamy awangardy z końca lat sześćdziesiątych, aż po dzień dzisiejszy.

Związki Jakobsona z Opojazem, zmodyfikowana kontynuacja założeń naczelnych rosyjskiej szkoły formalnej w środowisku praskim z lat trzydziestych są faktami tak oczywistymi i znanymi, że zbyteczne jest ich komentowanie. Należy sobie jedynie uprzytomnić, że nie tylko dla tego odłamu ówczesnej awangardy,

który był zaprzyjaźniony czy towarzysko bliski badaczom Opojazdu, ale w ogóle dla wszystkich czołowych artystów tamtej formacji kwestia swoistości funkcji poetyckiej była abecadłem ich własnej praktycznej „estetyki”³⁹. Komfuturyści tak samo jak akmeiści czy konstruktywiści, niezależnie od tego, czy chcieli przekazać przesłanie ideologiczne, czy też go programowo unikali, budowali przede wszystkim sztukę słowa. Analogicznie — w odniesieniu do wypowiedzi filmowej czy teatralnej — rzecz miała się z Eisensteinem i Feksami, z Meyerholdem i Wachtan-gowem.

Nie ulega wątpliwości, że teoria funkcji estetycznej jako nastawienia na sam komunikat nawiązywała do teorii chwytów i udziwnienia (Szkłowski), chociaż dzisiaj niektórzy badacze dziejów semiotyki powinowactwa te zacierają. Muka-řovský w szkicu *Dialektické rozpory v moderním umění* dostrzegał antynomie awangardy tamtych lat, tzn. napięcie między skrajnym autonomizmem a funkcjonalizmem, między negacją ważności estetycznej elementów treściowych a akceptacją walentności całego dzieła, między dążnością do sztuki czystej a umyślnym mieszaniami jej gatunków i rodzajów. Znamienne jest przy tym, że antynomie owe potraktował jako potwierdzenie trafności analiz semiotycznych. Awangarda oscylowała, według niego, przede wszystkim między komunikatami samozwrotnymi a próbą zamazania granic między sztuką a nie-sztuką⁴⁰. Jego analizy nie tylko twórczości Nezvala i Vančury, ale również uwagi o wystawach Šimy i Zrzaviego, Štyrského i Toyena, zwłaszcza zaś refleksje nad surrealizmem, zakorzenione były w teorii dzieła jako komunikatu. Głównym motywem wszystkich tych rozważań jest opozycja między kontekstem wewnątrzznakowym a relacją znaku do rzeczywistości. Mukařovský — bez różnicy, czy uprawiał poetykę, czy estetykę — ujmował swoistość sztuki w tej samej optyce co ówczesny „papier” czeskiej awangardy, Karel Teige.

Barthes po lekcji Brechta staje się jednym z teoretyków nurtu *nouveau roman*. Nie był to przypadkowy alians. Robbe-Grillet ukazany jest jako niszczyciel zastanych znaczeń i twórca rzeczywistości językowej, parafabularnej. Zamiast sensów głębokich, odsłaniania rzeczy samych w sobie, zamiast chaotycznej materii świata prześwietlonej i zorganizowanej świadomością twórczą, w powieściach Robbe-Grilleta, jak podkreśla Barthes, dominuje „tu-bycie-tekstu”. Ukazywane sensy są wciąż wątpliwe, rozmazane, chwiejne. Technika wypowiedzi (opis świata jako czegoś, co stawia opór doraźnemu spojrzeniu) sytuuje literaturę poza czasem, poza historią, w nieustannym poszukiwaniu własnych racji. Taka powieść, według terminologii Barthes'a, powierzchowna odpowiadała temu pakietowi pytań, które stawiała semiotyka. Mianowicie: jakie są cechy charakterystyczne, wyróżniające język literatury od języka etnicznego, i jakie powstają tu inne teksty nieredukowalne do tekstów poddających się analizie czysto lingwistycznej. U Robbe-Grilleta narracja jest jeszcze zachowana, ale już problematyczna; są powtórzenia motywów, dla obnażania statyczności literatury, a nie ze względu na logikę akcji i tożsamość bohaterów. Ujawniony jest proces budowania fikcji, ale zarazem nie znika metaforyczność, niejasność, aluzyjność. Był to idealny model dla translingwistycznej analizy, choćby z racji metajęzyka w samym języku artystycznym *nouveau roman*. Barthes uważał *nb.* ten fakt za podstawowy symptom zbliżenia awangardy literackiej oraz semiotycznie zorientowanej krytyki i wiedzy o literaturze.

„Dzieło otwarte” Eco wychodzi naprzeciw semiotyce. Jeśli wieloznaczność jest fundamentalną cechą przekazu artystycznego, jeśli dzisiaj artysta ostentacyjnie akcentuje nieokreśloność, szkicowość, otwartość na różnorakie akty percepcyjne,

³⁹ Zob. mój esej pt. *Awangardy XX w. — dawna i nowa* („Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3).

⁴⁰ Zob. J. Mukařovský, *Dialektické rozpory v moderním umění*. (1935). W: *Studie z estetiky*.

narzuca się, według autora, interpretacja dzieł jako komunikatów. Dzieła w ruchu — czytamy — korespondują z dokonaniem i poszukiwaniami współczesnej nauki i filozofii. Eco pisze o muzyce awangardowej (Stockhausen, Beria, Pousser, Boulez), analogie do niej znajduje u Husserla, Sartre'a, Merleau-Ponty'ego, by przejść w konkluzji do stwierdzenia, że takie luźne odpowiedniości to za mało. W istocie rzeczy mamy do czynienia z homologią struktur. Nic więc dziwnego, że w dalszych wywodach o poliwalencji dzieł artystycznych teoria znaku przywołana jest w pełnym rynsztunku.

W tych samych całościach znaczeniowych funkcje swoiste *contra* pozaestetyczne, zwłaszcza fatyczne, konatywne i metajęzykowe, wychodzą na jaw z całą ostrością, kiedy od klasycznych osiągnięć awangardy z lat 1905—1930 zdążamy do malarstwa *informel*, muzyki Cage'a, „rytuałów” happeningowych, *Przygody* Antonioniego, spektakli telewizyjnych.

Związki między pragmatystyczną tendencją ośrodka paryskiego a sytuacją bieżącą w ruchu artystycznym, tzn. porzuceniem sztuki dla nie-sztuki, widoczne są nado wyraźnie w pracach Derridy i Kristevej. Sollers jest bohaterem ostatniej części *La Dissémination* — jego twórczość jest przede wszystkim metajęzykowa, komentuje powolne zamieranie literatury jako oddzielnej formy świadomości społecznej. Jego teksty mają charakter encyklopedyczny; są kontrapowieściami idącymi po tropach *Le Livre* Mallarmégo i *Finnegans Wake* Joyce'a; analizowane przez Derridę *Les Nombres* są wielogłosem zderzonych ze sobą wypowiedzi Marksa, Artauda, Lukrecjusza, Tao, *etc.*, a także analiz matematycznych. Sollers uważa, że łączenie zachodnioeuropejskich i dalekowschodnich tekstów oraz wprowadzenie liczb jako ideogramów wyrażnia uniwersalną sytuację dzisiejszej problematycznej kultury, a ponadto udobitnia bezosobowość i anonimowość jej przejawów. W autokomentarzu do tego utworu Sollers powiada, że liczby nie mają tu nic wspólnego z programem kwantyfikacji świata; są symbolem okolicznościowych układów, wyciętych z całości, ciągłych prób grupowania elementarnych zjawisk ze świadomością, że podziały i klasyfikacje są zawodne. W istocie rzeczy *Les Nombres* miały uprzytomnić samym sposobem ich pisanie i w samej ich materii znakowej dialektyczny nieusuwalny konflikt między *écriture* a czymś poza tekstem.

Wieloznaczność tego utworu — ściślej biorąc: wielopoziomowość, otwarcie na aktualne kwestie społeczno-polityczne i dyskusje o relacjach między językiem a nieświadomością (Lacanowska wersja freudyizmu) — stanowi równoważnik teoretycznych dociekań Kristevej z *La Révolution du langage poétique*. W numerze 57 „Tel Quel”, poświęconym twórczości Sollersa, Kristeva i inni piszą o języku jako twórczym bełkocie, przełamującym kartezjańską tradycję, która ugruntowała się i utrzymuje się wciąż wraz z dominantą kultury mieszczańskiej. Koncepcja gramatyki generatywnej została tu zaadoptowana jako instrument totalnej transformacji sensów i w kolejności — ewentualnej rewolucyjnej eksplozji. Rewolucja w ramach rzeczywistości językowej i semiozy ma być preludium rewolty globalnej, praktyczno-politycznej.

Kristeva dokonując rozbiórki późniejszych dzieł Sollersa nazywa go „polylogue”, tzn. mówiącym wielu systemami znakowymi, tworzącym z tekstu i w tekście semiozę nieskończoną, tak jak ta przejawia się w całym dzisiejszym społeczeństwie. Rytmu foniczne, leksykalne, tematyczne odpowiadają tu sobie i odkrywają skłonioną symbolikę naszego czasu: seksualno-obyczajową, ideologiczną, moralno-artystyczną. Historia przejawia się więc w *oeuvre* Sollersa jako *totalité infinitisée*; zwłaszcza zaś w dziele pt. *H* z nieskończone rozwijającej się wielości sensów wyłania się rewolucyjna postawa twórcy. Burzenie świata w burzeniu języka⁴¹. Rewolta polityczna poprzez niszczenie literatury w samym *écriture*.

Jesteśmy tu na antypodach tego stanowiska, które nawiązując do Opoizmu

⁴¹ J. L. Houdebine (*Le Chant (ou sens vivant) des langues*, „Tel Quel” nr 57

i de Saussure'a ongiś ukształtowało Koło Praskie wraz z jego tezą o komunikatach osobliwych i autonomicznych (funkcja poetycka, uporządkowanie naddane), wydzielonych z rzeczywistości społecznej. Niewątpliwie wydają się przy tym zależności propozycji kręgu „Tel Quel” z ostatnich lat od surrealizmu, zwłaszcza od myśli Artauda.

Artaud był szczególnie uczulony na antynomię między przeżywaniem świata oraz bezpośrednią ekspresją a konstruowaniem tekstu. Świadczą o tym dowodnie jego intymne pisma — korespondencja z J. Rivière z lat 1923—1924, list do dr. Soulie de Morant z 17 II 1932 oraz notatki w dzienniku z początku lat trzydziestych⁴². Myśl naprawdę twórcza musi być, według Artauda, całkowicie swobodna („*pas dessous mais entre les mots*”), przeciwstylowa, tzn. przeciwigramatyczna i przeciwlogiczna. Artaud skarżył się ustawicznie, że krępują go słowa, że wchodzi w kierat języka, że proces myślowy wówczas atomizuje się. Ta bolesna antynomia nie jest obca Kristevej, Sollersowi i Barthes'owi, niemniej dla nich tekst jest ontologicznie i aksjologicznie decydujący. To, że *écriture* gwałci spontaniczny sposób wypowiadania się (lansowany w surrealistycznej koncepcji automatycznego zapisu), „Tel Quel” uważa za fakt nieodwołalny i problematyzujący każdy akt twórczy.

Ścisłe związki między kolejnymi fazami semiotycznej orientacji badawczej a formacjami awangardowymi nie dowodzą zależności pierwszych od drugich; można je potraktować jako wymowne świadectwo danej *forma mentis* i w jej ramach występujących intersemiotycznych korelacji oraz, przede wszystkim, dostrzec w nich źródło odpowiednich prób formułowania odpowiedzi na pytanie, jakie są osobliwości sztuki, bądź wymijania tych pytań i odpowiedzi. Dodajmy zarazem, że przemiany badań semiotycznych miały własny, tzn. wsobnie regulowany mechanizm. Nie wszyscy przecież badacze tej orientacji reagowali na ruchy awangardowe; natomiast wydaje się oczywiste, że niewystarczalność rozwiązań oferowanych przez paralingwistów kierowała wysiłki ku translingwistycznym próbom, a stąd z kolei, przy dalszym, wciąż odczuwanym niedostatku analiz, drogi wiodły ku pragmatycznemu stanowisku. Wreszcie zważmy, że semiotyczna orientacja badawcza, jak to uwypuklili z jednej strony Derrida i Kristeva, z drugiej zaś Żółkiewski, jest zależna od określonych założeń filozoficzno-antropologicznych czy zgoła ideologicznych — na wskazane przeobrażenia wpływały sytuacje zewnętrzne, tzn. kontrowersje światopoglądowe, paradygmaty naukowe, a niekiedy również określona praktyka społeczno-polityczna.

Teraz pora wreszcie na podsumowanie zasadnicze. Jeśli wziąć pod uwagę cały historycznie i teoretycznie złożony program badań semiotycznych nad sztuką, można — jak sądzić — wyodrębnić sześć propozycji pozytywnych dotyczących swoistości komunikatu artystycznego i jedną propozycję negatywną. Propozycje pozytywne są następujące:

- a) dzieło sztuki jest autoteliczne, samozwrotne;
- b) charakteryzuje je świeżość informacyjna (aktualizacja *contra* automatyzacja czy też, inaczej mówiąc, umiarkowany kontrolowany nieład);

(1974)) zestawia twórczość Sollersa — co znamienne — z Hölderlinem i odwołuje się w analizie przede wszystkim do Heideggera i Freuda. S. Heath (*La Déversée*, Jw.) przyrównuje go do Joyce'a. Sam Sollers w szkicu *Critiques* rozprawia się tu z konserwatywną według niego orientacją polityczną Francuskiej Partii Komunistycznej, z Althusserem, także z Derridą — za ich kunktatorstwo i oportunizm oraz próbuje wykazać, że „Tel Quel”, opierając się na teorii Mao-Tse-Tunga i zajmując pozycję prochińską, jest ugrupowaniem konsekwentnie awangardowym, tyleż artystycznie co ideologicznie (*ibidem*, s. 136—137).

⁴² A. Artaud, *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1956, s. 19—46, 309—314; t. 8 (1971), *Pages de carnet*, zwłaszcza s. 79—84.

c) między normą kulturową i estetyczną a dziełem-egzemplarzem występuje napięcie dialektyczne;

d) dzieło należy do złożonej wielopoziomowej, nieredukowalnej do reguł *langue*, rzeczywistości językowej (*logos*), w opozycji do rzeczywistości historyczno-społecznej, *en globe* wziętej (*praxis*);

e) dzieło cechuje wieloznaczność czy, ściślej biorąc, wieloznaczeniowość, wielokodowość, a nawet zachwiana „tekstualność”;

f) jego wyznacznikiem jest dialektyka *écriture*, tzn. jedność przeciwstawnych sobie symbolicznych i semiotycznych struktur, artykulacji nieświadomego i artykulacji systemowej, otwarcia na pulsacje spontaniczne i zamknięcia w dyskursie poddanym regułom operacyjnym.

Z tezami głoszącymi radykalny autonomizm dzieła wiąże się bezpośrednio propozycja negatywna, kwestionująca *mimesis*, ekspresję i tzw. sensory głębokie, odniesione do podmiotu twórczego czy bytu jako wyróżniki artystyczne oraz eliminujące pojęcie formy czy „*Kunstgriffe*” na rzecz całościowych układów znaczących, dających się dzielić na cząstki znakowe.

Jeśli przyjrzeć się tym propozycjom bliżej (pochodzą one *nb.* z różnych okresów semiotyki i od różnych autorów — pierwsze dwie z Koła Praskiego, trzecia od Mukařovskiego, czwarta od Barthes'a, piąta i szósta z kręgu „*Tel Quel*”), nie trudno stwierdzić, że są to z punktu widzenia estetyki bądź tezy odziedziczone po rozwiązaniach tradycyjnych, bądź tak przyswojone i przetransponowane przez semiotykę, iż tracą charakter estetyczny, bądź wreszcie (teza czwarta) tak sformułowane, że z zamierzenia do kwestii estetycznych w ogóle nie docierają. Tezy te nie tworzą zwartego pakietu, choć pewne z nich wzajem się podtrzymują, a między niektórymi zachodzi stosunek logicznego wynikania (np. c, b oraz a albo e oraz d).

O autoteliczności, kontrolowanym nieładzie, wieloznaczności pisano mnóstwo razy właśnie w granicach tej myśli, którą Barthes odrzuca jako anachroniczną, hermeneutyczną, odwołującą się do „świadomości symbolicznej”, do sensów głębokich i utajonych. W wydaniu semiotycznym tezy te stają się bądź parazytykoznawcze (uporządkowanie naddane), bądź sterują ku teorii informacji, co szczególnie widoczne jest w pracach Eco. Teza o napięciu między normą a egzemplarzem pozostawia poza zasięgiem analizy idiolekt, który tu jest zaledwie barierą, tzn. punktem granicznym. Wieloznaczność jest chyba innym fenomenem niż wieloznaczeniowość, na której skupili się badacze paryscy. Ta druga kategoria jest czymś więcej i zarazem czymś mniej niż *ambiguity*, o której tyle mówi się od czasów szkoły semantycznej.

Spróbujmy po tych uwagach ogólnikowych rozpatrzyć poszczególne propozycje w sposób rzetelniejszy. Autotelizm (samozwrotność) może znaczyć tyle co nastawienie na funkcję samego komunikatu (językowego *sensu stricto* czy jego jakichś odpowiedników niewerbalnych) bądź też nastawienie na samą strukturę artystyczną, względnie niezależną, która właśnie z owej względnej autonomiczności ma ukonstytuować pole wartości osobliwych. Otóż bez wątpienia oba te sensory mogą się uzupełniać, ale nie są identyczne. Nastawienie na samą funkcję językową (Jakobsonowskie „*I like Ike*”) bynajmniej nie buduje jeszcze wartości, której tu szukamy; i odwrotnie, wartość ta może być spełniona — co zdarza się notorycznie w prozie powieściowej — bez pogwałcenia normy języka etnicznego. Z kolei zaś, ponieważ trudno w tworzywie niesłownym znaleźć odpowiedniki *langue*, komunikat artystyczny związany z danym *parole* jest zawsze w jakimś wydatnym stopniu samozwrotny, ale jego „uporządkowanie naddane” nie odnosi się wcale do językowego wzoru, lecz do tradycyjnych norm artystycznych oraz do określonego modelu rzeczywistości.

Metaforyczność i metonimiczność jako wyróżniki osobliwe nie wydają się dostatecznym kryterium wydzielenia sztuki od nie-sztuki. Ponownie trzeba się odwołać do metafor zastanych jako układu porównawczego; mogą one być akcepto-

wane i kontynuowane bądź przełamane. Metafora jest przy tym jednym z „*Kunstgriffe*”, które jako *differentia specifica* Jakobson słusznie zakwestionował, gdyż tworzą one zaledwie aurę paraartystyczną, ale wartości artystycznej dzieł same z siebie nie budują. Zasada ekwiwalencji jako szczególna odmiana semantyzacji całego tekstu jest najbliższa pewnym odmianom wartości artystycznych, ale zachodzi uzasadnione pytanie, na czym miałyby się opierać ów układ znakowy w konstytuowaniu podstawowej wartości architektonicznej, muzycznej, baletowej bądź leżącej u fundamentów malarstwa *informel* czy rzeźby bezprzedmiotowej.

Świeżość informacyjną można bezpośrednio łączyć z uporządkowaniem nadanym, jeśli pierwszej i drugiemu przypisuje się jako źródło aktualizację skierowaną przeciw automatyzacji. Powracamy w tym punkcie do rozważań przed chwilą wyłożonych. Można jednak rzecz ująć inaczej. Świeżość informacyjna to tyle co nowy układ całości ze względu na odmienną niż dotąd organizację elementów znanych bądź wprowadzenie nowych elementów, bądź wreszcie ekspresja osobowościowej, niepowtarzalnej wizji twórcy. Jest to interpretacja znacznie szersza niż poprzednia. Ponownie między tą a tamtą, paralingwistyczną, są punkty styczne, ale nie widać związków koniecznych. Zresztą ekspresję osobowościową odrzuca się jednomyślnie w analizie semiotycznej, co się zaś tyczy dezautomatyzacji, istotne jest, jaki ma się na uwadze układ odniesienia: język *sensu stricto*, normę kulturowo-artystyczną czy światopogląd twórczy. Czy wszystkie z tych elementów, czy tylko jeden z nich? Jeśli oryginalność redukuje się wyłącznie do komunikatu językowego o funkcji samozwrotnej, rodzą się wątpliwości, czy dotykamy tu kwestii wartości estetycznych. Ponadto istnieją takie okresy w dziejach sztuki, zwłaszcza w kulturach „zimnych”, iż świeżości informacyjnej w ogóle nie respektuje się; tzn. obowiązujące kanony uchylają funkcjonowanie jej jako kryterium artystyczności.

Teza o napięciu między normą a egzemplarzem indywidualnym również wymaga namysłu. Sygnalizowałem, że dla semiotyki idiolekt jest miejscem oporu wobec reguł operacyjnych. Jeśli tak rzecz się przedstawia, jesteśmy zapewne poza estetyką czy, ściślej biorąc, w stadium analizy przedestetycznej. Można by atoli wyinterpretować tę tezę jako uwikłanie każdego dzieła w paradygmaty estetyczne, które częściowo musi ono spełniać, ale je też w różnym stopniu — zależnie od talentu twórczego i osiągniętej dzięki niemu wielkości — przekracza. Takie stwierdzenie, należące do estetyki socjokulturowo ukierunkowanej, ma inną treść niż ujęcie idiolektu jako fenomenu granicznego. I tu analizy mogą się spotkać, jednakże mówi się nie tylko inaczej, ale również o czymś innym.

Pojęcie wieloznaczności jest niejednoznaczne. W dociekaniach estetycznych stosowane było i jest dla określenia bądź „luźności” idei kluczowej danego dzieła z racji jego polifoniczności (równoważności niejednakowych motywów), bądź niejasności substruktur znaczeniowych, co czyni całość nieprzejrzystą, bądź potencjalnej otwartości dla wielości odczytań z powodu osłabionej dyskursywności tkanki utworu. Między tak rozumianą wieloznacznością a polisemią, wielokodowym charakterem, mnożącymi się w nieskończoność sensami, o których piszą Schefer, Derrida, Kristeva, występują powiązania bardzo bliskie. Mamy tu do czynienia nie tylko z punktami styku, ale z identyczną problematyką, zakotwiczoną w tych samych zjawiskach. Niemniej również ta teza inaczej jest formułowana w ujęciu estetycznym i semiotycznym.

Wieloznaczność jest wartością ze względu na symboliczno-ekspresyjny charakter danej struktury, na odsłonięcie sensów głębokich, które semiotyka uchyla ze swego repertuaru. Dla estetyka wieloznaczność stanowi symptom przeciwnormatywnego statusu sztuki, jej pytałości niezbywalnej oraz jej transgresji poza to, co dane. W świetle analizy semiotycznej jeśli owa pytałość i buntowniczość jest aprobowana (zob. Lotman, Barthes i Kristeva) — bądź własność tę sprowadza się do odchyień w granicach danego systemu znakowego, bądź przemycą się do analizy tekstu procedury marksowskie czy hermeneutyczne. Świadczy o tym dobitnie teza

szósta. Kristeva formułuje ją w terminologii, która nie jest ani czysto semiotyczna, ani marksistowska czy psychoanalityczna. Tezę tę znacznie klarowniej wyłożył E. Kris, mówiąc o symbolach artystycznej oscylacji między „ego” a „libido”; podobne interpretacje dali N. Brown i H. Marcuse. Nb. w książce tego ostatniego pt. *Eros and Civilisation* dialektyczne napięcie charakteryzujące procesy twórcze i jego ślady w dziele artystycznym ujęte jest jednocześnie w terminologii freudowsko-marksowskiej. Wartość konstytuowana jest tu jako zobiektywizowany projekt całej osobowości, uwikłanej w konflikt między naturą a kulturą, stawiającej przy tym opór procesom alienacyjnym. Sztuka ma być dziedziną najgłębiej i najpełniej wyrażającą (ucieleśniającą) ową kardynalną antynomię antropologiczną.

Pozostaje jeszcze do refleksji teza Barthes'a o opozycji między osobliwymi tekstami (*logos*) a *praxis* społeczno-historyczną. Tezy tej bronią do upadłego — z fascynującymi niekonsekwencjami — również Derrida, Kristeva i w ogóle cały krąg „Tel Quel”. Osobliwości artystycznych dotyczy w niej nie tyle cała powyższa opozycja (gdyż tę odnieść można do wszelkiej działalności, m. in. do twórczości zobiektywizowanej w znakach, stanowiącej swoisty rodzaj praktyki), ile jej człon pierwszy. Jednak tu właśnie — choć powiada się, że opis dzieła według modelu lingwistycznego zawodzi — badacze oscylują między gramatyką semantyczną (narratologią) a wieloznacznością jako przejawem struktury skomplikowanej. Teza ta w sposób instruktywny — według mnie — unaocznia granice stosowalności semiotycznej techniki badań i zakreśla obszar, na którym ta metoda jest płodna. Jest to obszar eksplicytnie, jak wynika z deklaracji np. Jakobsona oraz Barthes'a, przedestetyczny. Ich odcięcie się od ocen, od krytyki, jest w gruncie rzeczy odcięciem się od procesów wartościowania, a nie tylko hierarchizowania wartości.

Nie w tym rzecz, że semiotyk pozostawia skalowanie („lepsze” — „gorsze”) dzieł innym, ale w tym także, i przede wszystkim, że z premedytacją odrywa opis od jakichkolwiek aksjologicznych założeń, że naprawdę lub pozornie nie zdaje sobie sprawy, iż opis wartości artystycznych niemożliwy jest bez przyjęcia postawy oceniającej (normującej). Prawda, mówi się przecież już od czasów Koła Praskiego o normach artystycznych, o tradycji literackiej, ale traktuje się te kategorie tak, jakby były modalnością czysto empiryczną, wymagającą jedynie czystego faktograficznego opisu. Adaptacje, preferencje, refutacje norm (i pośrednio wartości) — wszystkie te fenomeny zrównane są z faktem istnienia mowy, przyswojeniem sobie danego *langue*, z homologią funkcjonalną występującą między różnymi systemami znakowymi. Dlatego też estetyka najlepiej porozumie się z Mukařovskim z jego rozprawy o funkcjach i normach (1936), a także z Guiraudem czy Żółkiewskim. Rozważają bowiem, kiedy mówią o sztuce, tę samą klasę przedmiotów, choć sami zgłaszają wobec niej obojętność badawczą.

Moja konkluzja nie zmierza wszakże do tego, iż estetyka ufundowana na teorii dzieła jako znaku jest niemożliwa. Pisząc o szkole semantycznej i o Mukařovskim podkreśliłem chyba dostatecznie jasno i silnie, że problem polega na tym, jak interpretuje się tezę o znakowości sztuki, czy poprzez funkcje znakowe dociera się do konstytutywnych wartości estetycznych, do tego m. in., co siódma teza semiotyczna kategorycznie odrzuca. Sądzę natomiast, iż konstatacja Eco o istnieniu estetyki semiologicznej⁴³, którą odróżnia on od semiologii estetyki — czyli, jak z kontekstu wypowiedzi wynika, takiej orientacji, jaką ja postuluję — jest nie tylko przedwczesna, ale zgoła nierealna... chyba że semiotycy zmieniają swe generalne założenia badawcze odnośnie do sztuki.

Inaczej trzeba spojrzeć na podjętą problematykę relacji „estetyka—semiotyka”, jeśli zapytamy, gdzie się te dwie dyscypliny spotykają i co wnosi semiotyka do badań nad sztuką. Wydaje się bowiem oczywiste, że osiągnięcia tej techniki badawczej w granicach poetyki lingwistycznej i historycznej oraz socjologii literatury

⁴³ Zob. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, s. 386.

są bezsporne. U nas świadczą o tym dokonania M. R. Mayenowej, próby J. Kmity i W. Ławniczaka, przede wszystkim zaś prace J. Sławińskiego, M. Głowińskiego, K. Bartoszyńskiego i E. Balcerzana. Dzieło zostaje tu usytuowane w przekroju synchronicznym i diachronicznym jako część procesu literackiego, ustala się związki między kulturą artystyczną a normami literackimi, określa się pozycje konkretnego utworu wobec tradycji językowej i literackiej, bada się podstawy komunikacji, sięga się wciąż do języka, do jego różnych poziomów, do coraz wyższych jednostek znaczeniowych, by uchwycić w jednorodnej analizie (filozoficznie sterylnej) całe uniwersum znaków, dokonuje się przy tym pieczołowitego i subtelnego rozbioru sposobów prowadzenia narracji, typów wypowiedzi, właściwości gatunkowych i rodzajowych, wydobywa się na jaw topoty i archetypy oraz wskazuje swoje cechy stylistyczne (idiolekt X-a czy Y-a). Świadomie unika się zarazem formułowania sądów o wartościach.

Otóż cały problem — w świetle moich dociekań — kryje się w tym, jak od poetyki przejść do estetyki. Zajmują się tą kwestią pasjonujący dla mnie badacze: Ivan Fónagy i Nicolas Ruwet. Pierwszy — kiedy bada gestykulację fonetyczną nie wyłącznie jako element znaczący, ale również jako zjawisko ekspresyjno-symboliczne, na którym buduje się „polifoniczna orkiestracja” całości utworu. Drugi — kiedy ostrzega, że Jakobsonowska zasada ekwiwalencji (metaforyzacja na osi syntagmatycznej) nie wyjaśnia jeszcze pojawienia się wartości artystycznych, tym bardziej więc nie może tego warunku spełnić opis stosunków między strukturą fonologiczną wiersu a jego strukturami metrowymi, składniowymi i znaczeniowymi. Ruwet dochodzi właściwie do wniosku, że, jak dotąd, żadnych trwałych uwarunkowań dla wartości estetycznych ani poetyka strukturalno-lingwistyczna, ani historyczna nie uchwyciła⁴⁴. Nie twierdzą, że drogi są tu zablokowane, wręcz przeciwnie, ale poruszamy się w dwóch różnych wymiarach.

Semiotyka triumfuje natomiast w sposób niepodważalny, zwracając uwagę na rzeczywistość językową czy ekwiwalentny do niej dyskurs niewerbalny, w których osadzone są, gdyż być muszą, wszelkie wartości estetyczne, zapośredniczone coraz bardziej złożonymi strukturami znaczeniowymi. Słowem, chwyt poetyckie, stylistyczne i retoryczne stanowią nieodzowne *conditio sine qua non* urzeczywistnienia się pola aksjoestetycznego. Czy są warunkiem tylko propedeutycznym, czy już na swoim poziomie produkują owe wartości — to, jak przed chwilą podkreśliłem, właśnie kwestia do dalszych eksploracji. Problem ten postawił i zanalizował Ingarden rozróżniając wartości artystyczne i estetyczne. Wartości artystyczne, można by rzec, stanowią właściwy przedmiot badań poetyki. Otóż jest bezsporne, że wartość estetyczna nie może ukonstytuować się bez określonej obróbki techniczno-warsztatowej czy jakiegoś pomysłu (aranżacji). Cały problem w tym, czy owe obróbki bądź pomysły są zawsze i wszędzie wartościoreczne, tzn. czy z materiału na sztukę powstaje materiał sztuki. Trzy rysują się tu możliwości:

- 1) żadnych związków niepodobna ustalić;
- 2) obróbka bądź pomysł są warunkiem jedynie niezbędnym;
- 3) są warunkiem również wystarczającym.

Wydaje się, że druga z możliwości odpowiada stanowi faktycznemu. Poetyka zajmuje się więc tymi wartościami, które tylko w wyjątkowych kontekstach wyznaczają status estetyczny danego dzieła. Ja te wartości nazywam, inaczej niż Ingarden, przedartystycznymi, ponieważ artystycznymi (zawsze o charakterze podmiotowo-przedmiotowym, zakotwiczonymi w ontologii społecznej) są dopiero wartości na tamtych ufundowane. Różnica powyższa, dla filozofii sztuki istotna, dla semiotyki jest obojętna. Ważne jest to, że na obszarze poetyki semiotyczne podejście jest ze wszech miar płodne.

Semiotyka odnosi również niewątpliwie triumf umożliwiając badanie izosemii, tj.

⁴⁴ Zob. szkic Ruweta z r. 1966 *Językoznawstwo a poetyka* („Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2).

współwystępowania systemów znaczących rozmaitego typu, ich translacji wzajemnej, ich funkcjonowania społeczno-kulturowego. W tym zakresie szczególnie owocne jest stanowisko pragmatystyczne. Wreszcie semiotyczna orientacja wykazała do- wodnie swą wyższość i użyteczność w analizie aktualnych przemian awangardowych. Zbiegają się tu w jednym nurcie te same tendencje, metajęzyk staje się językiem sztuki, nie-sztuka staje się teorią znaku. Fakt ów prowadzi niektórych badaczy do wniosku, iż estetyka — tak przynajmniej pojęta, jak ją nakreśliłem — traci walory poznawcze w zetknięciu ze zjawiskami tego rodzaju, jak konceptualizm, muzyka graficzna, dzieło Sollersa.

Zatrzymajmy się nad *Myślami nieuczesanymi* S. J. Leca, by unaocznić zasadność zaproponowanych spostrzeżeń i uogólnień. Teza trywialna: rzeczywistość językowa jest podstawą tego osobliwego tekstu. Analiza ze względu na gatunek artystyczny nie znalazłaby tu pokarmu w gestykulacji fonetycznej (choć niekiedy zdarzają się ekspresyjne układy tego typu) ani w rewelacjach składniowych gwałcących reguły *langue* etnicznego. Czytamy np.: „Konstytucja państwa powinna być taka, by nie naruszała konstytucji obywatela”, albo „Nie wiem, kto jest praworządny, ja jestem praworządny”. Powtórzenia dźwięko-słowne w obu przypadkach są nie tyle samą grą językowo-znaczeniową, ile grą sensów (symbolicznych). Znamienne przy tym, że wieloznaczność wyselekcjonowanego elementu bywa tu zgodnie z intencją celnej twórczości aforystycznej ujednoznacznioma. Np. w kontrapunktach znaczeniowych: „Niektórym ludziom należałoby wytoczyć proces myślenia” czy „Trzeba tak pomnożyć ilość myśli, by nie starczyło ich dla dozorców” — pojęcia „proces” i „dozorcy” migotają wielosensem, który w tym porządku sygnatów i sygnatów zostaje sprowadzony do kryształowo jasnej wypowiedzi.

Gdzie indziej gra pojęciowa polega na zderzeniu dwóch tekstów, ułamanych, dzięki kolażowi budujących niespodziankę myślową, wszakże znów bez ambivalencji znaczeniowych, za to z łatwym do uchwycenia sensem symbolicznym, wkomponowanym w strukturę dosłowności. Czytamy: „*Ecce homo!* — *homini lupus est*” albo „Na początku było Słowo — na końcu Frazes”, albo jeszcze „W walce idei giną ludzie”. Bardzo rzadko występuje zasada ekwiwalencji — np. „I antysemitów poznaje się po nosie. Węszącym”. Na ogół metafora na osi syntagmatycznej poddana jest umyślnie zabiegowi demetaforyzacji, aby uzyskać efekt znaczenia nieomylnego, a zarazem przenoszącego w płaszczyznę symbolu. „Pamiętajcie: stanowisko ma zawsze tylko myśliwy, nigdy zwierzyzna” albo „Czy ludożerca ma prawo mówić w imieniu zjedzonych przez siebie?”, albo „Straszny jest knebel posmarowany miodem”.

Otóż z punktu widzenia poetyki jako dyscypliny opisującej i systematyzującej formy wypowiedzi, ustalającej postać fenotypu (stylistyczny idiolekt) na tle genotypu (normy literackiej) nie udałoby się rozpatrzyć aforyzmów Leca jako określonego układu wartości estetycznych. Nie udałoby się, nawet gdyby zaniechać segmentacji i wziąć na warsztat ich całość, w których jednoznaczna wymowa poszczególnych myśli podlega zakłóceniu, zaczyna opalizować sensami, mnożyć je, uchylać konkluzje oczywiste. Wszakże rozbiór w granicach poetyki na pewno dotyka sposobów artystycznych stosowanych przez aforystów i Leca *in concreto*.

Z punktu widzenia izosemii nietrudno byłoby wskazać systemy znaków paralelne zarówno w sferze sztuki (teatr, film) jak też w ówczesnej myśli filozoficznej i socjologicznej. Konstatacja to niebłaha dla uchwycenia kulturowo-znaczeniowych przeciwkanonów określonej ery oraz podstaw komunikacji (funkcjonowania aforyzmów Leca w różnorodnym obiegu). Wszelako do wartości artystyczno-światopoglądowych, tu nieodrywalnych od siebie, prowadzą „sensy głębokie”, te właśnie, które semiotyk pozostawia poza swoim zasięgiem. Trzeba wysiłku hermeneutycznego, sięgnięcia po kategorie ekspresji oraz *mimesis* (w sensie przetworzenia, zgęszczenia rzeczywistości społeczno-historycznej), by oddać w pełni sprawiedliwość artystyczną „myślom nieuczesanym”. Słowem, trzeba zrekonstruować

w robocie rozumiejącej i „współ-czującej” wizję własną Leca, wyzwanie rzucone okresowi, który ujął on lapidarnie jako: „Triumf wiedzy o człowieku — akta Tajnej Policji”. Należałoby przy tym zestawić aforyzmy tu przytoczone z innymi jego myślami dotyczącymi się obyczajowości środowisk artystycznych oraz sensu istnienia w ogóle, żeby uwyraźnić antynomiczne rysy jego ekspresji światopoglądowej. Tzn. pesymizmu skrajnego, *versus* stracone wielkie nadzieje; zawieszenia egzystencji ludzkiej w nicości, *versus* zakorzenienie sztuki w dumnym oporze wobec wszelkich prób niszczenia wolności.

Jeszcze parę słów na zakończenie. Powtórzyłem sąd, że semiotyczna orientacja badawcza wydaje się bardziej adekwatna do badania awangardowych ruchów dnia dzisiejszego niż orientacja hermeneutyczna. Nie myślę jednak, by współczesnych przemian artystycznych nie można było nadal z powodzeniem badać z punktu widzenia np. filozofii marksistowskiej czy fenomenologii⁴⁵. Co więcej, wydaje się ze wszech miar wskazane, by na samą technikę badań semiotycznych i jej niebywałą wziętość spojrzeć z krytycznego dystansu. Podobnie jak uprawianie badań nad sztuką *modo cybernetico* oraz fascynacja dzisiejszymi osiągnięciami technologicznymi, tak i semiotyka przedstawiana w charakterze kluczowej metody ujawniającej, czym jest ideologia, kultura, estetyka, sztuka *etc.* — wydaje się całkowitą mistyfikacją. Równie groźną, a być może groźniejszą od mitologizowania estetyki dawnej, od kultu genialności i metafizycznych głębi⁴⁶.

Człowiek zredukowany do *homo significans* zuboża własne możliwości; jego głównym lub jedynym wymiarem stają się sytuacje komunikacyjne, myślenie systemowe, rzeczywistość językowa⁴⁷. Socjolog amerykański Robert Bogusław (*The New Utopians*, 1965) dostrzegł w tej neoutopijnej optyce symptom urzeczowienia stosunków międzyludzkich. Zaiste, z wiarą w superdoskonałe automatyczne urządzenia wiąże się łatwo wiara w superdominację kodów usprawniających komunikację. Zaiste, wydaje się, że socjotechnicznej, zbiurokratyzowanej organizacji grup ludzkich odpowiada wizja twórczości bez podmiotu, powieści, które „samo-piszą-się”, badań, których modelem jest opis *langue*. Działa tu ponadto skłonność znacznie starsza niż zafascynowanie współczesnym technokratyzmem. Mianowicie — zgodnie z rozdziałem 1 *Genezis* i *Ewangelii św. Jana*, według których „na początku było słowo” — skłonność do hipostaz. Nazywanie staje się aktem magicznym, jego duplikatem jest czynność klasyfikacyjno-katalogująca. Świat redukuje się do określonej składni, gramatyka nabiera charakteru sakralnego. Niekoniecznie trzeba dokonać skoku ku drugiemu biegunowi i oznajmić równie skrajnie — „*homo abyssus est*”. Warto natomiast zachować jasną samowiedzę (której echem są przecież kluczenia Derridy i Kristevej), że ludzka rzeczywistość rozpięta jest wciąż między tymi skrajnościami, że amputacja jednej z nich grozi spłaszczeniem człowieka, że raczej ich dialektycznie powiązanymi przeciwieństwami żywi się najlepsza sztuka, a więc również najlepsza badawcza myśl o sztuce.

Luty 1975

Stefan Morawski

⁴⁵ Zob. mój szkic *O sposobach badawczych stosowanych w estetyce. Aspiracje i możliwości* („Studia Estetyczne” 1975).

⁴⁶ Instruktywne i przekonujące argumenty przeciw owej mistyfikacji wyłożył S. Lem (*Fantastyka i futurologia*. T. 1. Kraków 1970).

⁴⁷ O ile próby wyjaśniania, czym jest twórczość artystyczna w świetle teorii informacji, przypominają rebus przesuwania kamyków do ssania z kieszeni do kieszeni w Beckettowskim *Molloyu*, o tyle próby paralingwistyczne i ciężące ku ich modelowi refleksje translingwistów przywodzą na myśl bohatera powieści I. Murdoch *A World Child* (1975). Hilary Burde (tak zwie się ów bohater) znający *multum* języków cierpi na obsesję gramatyczno-leksykalną, która go tak alienuje, iż wszystką swą wiedzę sprowadza on do poziomu struktury i materii języka.