

Janusz Barczyński

Od lingwistyki do semiotycznej teorii sztuki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1, 174-177

1972

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Od lingwistyki do semiotycznej teorii sztuki

Jan Mukařovský: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne Janusza Sławińskiego. Przełożyli: J. Baluch, M. R. Mayenowa, J. Mayen, L. Pszczołowska. Warszawa 1970 PIW, ss. 391.

Przełożony na język polski wybór prac Mukařovskiego prezentuje bardzo rozległą problematykę: od rozważań wersologicznych poprzez prace o semantyce utworu poetyckiego, dialogu i monologu do zarysu ogólnej teorii sztuki, przy czym oprócz literatury w polu zainteresowań czeskiego uczonego znalazł się również teatr i film, sztuki plastyczne i architektura. Mimo to jednak książka wydaje się bardzo jednolita, a to wrażenie jednolitości wynika z konsekwentnie zachowanych w toku rozważań zasadniczych założeń metodologicznych. Na inne poza literaturą dziedziny sztuki patrzy Mukařovský z tego samego podstawowego punktu widzenia i, respektując odmienności ich tworzyw, dostrzega możliwość traktowania ich jako zasadniczo porównywalnych struktur znaczeniowych.

U podstaw wszystkich rozważań Mukařovskiego tkwią koncepcje wypracowane w Praskim Kole Lingwistycznym. Lingwistyczny punkt wyjścia widoczny jest najbardziej w traktowaniu dzieła sztuki jako znaku. Jak każdy znak, składa się ono z elementu materialnego, będącego nośnikiem znaczenia, oraz ze znaczenia. Dzieło sztuki, rozpatrywane w tej perspektywie, jawi się jako znak złożony, w którym poszczególne wyodrębnialne jednostki, wchodząc w rozmaite relacje (z jednostkami tego samego poziomu wraz z całością nadrzędną), tworzą wyższe zespoły znaczeń. Każda jednostka, która daje się wyróżnić, jest nośnikiem sensu, wobec czego tradycyjne wyróżnianie w dziele sztuki sfery „treści” i sfery „formy” staje się bezzasadne. Sens dzieła sztuki jest *procesem* znaczeniowym, który dokonuje się poprzez stopniowe realizowanie się struktury dzieła (dotyczy to, zdaniem Mukařovskiego, zarówno sztuk „czasowych”, np. literatury czy filmu, jak i sztuk „przestrzennych”, np. malarstwa).

Sens dzieła powstaje zarówno z wewnętrznych relacji jego struktury znaczeniowej, jak też — co jest konieczne dla pełnego kontaktu między twórcą a odbiorcą — z odniesienia dzieła do tradycji danej sztuki. Odniesienie to jest konieczne dla zidentyfikowania dzieła sztuki jako takiego i dopiero ono pozwala na „odczytanie” jego sensu. Należy przy tym dodać, że sens dzieła nigdy nie jest definitywny, kształtuje się bowiem pod wpływem współczesnej odbiorcy tradycji danej sztuki, pozostającej bezustannie w ruchu. Odbierane na tle tradycji innej niż ta, w której kontekście powstało, dzieło zmienia

swą wewnętrzną konfigurację; jedne elementy zaczynają odgrywać w nim rolę naczelną, inne schodzą na plan dalszy, stają się mniej wyraziste. Dlatego dzieło, materialnie to samo, ewoluuje niejako w toku historii, jego sens pozostaje zawsze „otwarty”. Dyskusje nad definitywnym, ostatecznym i niezmiennym sensem dzieła są więc bezowocne. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę pewien określony wycinek czasowy i zdamy sobie sprawę ze społecznego zróżnicowania odbiorców sztuki, tzn. z istnieniem grup społecznych mających względnie trwałe upodobania estetyczne i nawyki percepcyjne, to owa „otwartość” sensu dzieła okaże się mocno ograniczona.

Swoje zainteresowania badawcze poświęcał Mukařovský nie tylko literaturze, ale także innym sztukom. Interesowała go sprawa granic sztuki, zagadnienie jej specyfiki, stosunku poszczególnych sztuk do siebie itp. Poszukując swoistości sfery artystycznej, zauważa, że funkcja estetyczna występuje również poza nią, w najrozmaitszych dziedzinach działalności ludzkiej. O ile tu jednak funkcja estetyczna występuje niejako peryferyjnie, to w sferze zjawisk artystycznych zajmuje pozycję naczelną. Nie znaczy to jednak — a jest to stwierdzenie brzemiennie w konsekwencje dla właściwego rozumienia dzieła sztuki i jego funkcjonowania w społeczeństwie — że zajmuje tę pozycję w osamotnieniu lub bezkonfliktowo. Przeciwnie, staje się ona widoczna tylko dzięki temu, że przeciwstawia się innym, zawsze występującym, funkcjom praktycznym (komunikatywnej, ekspresywnej itd.). Funkcje te wiążą dzieło z osobą jego twórcy, z rzeczywistością przedmiotową, z odbiorcą. Przeciwnie, funkcja estetyczna osłabia właściwe dla nich odniesienia, uwidacznia natomiast wewnętrzną organizację dzieła. Funkcje praktyczne stanowią niezbędny warunek pojawienia się funkcji estetycznej, a jednocześnie określają granice jej „wolności”.

Tym jednak, co zasadniczo określa granice i sposoby przejawiania się funkcji estetycznej, jest tradycja danej sztuki, tzn. system norm określających właściwości dzieła sztuki. Aby dzieło sztuki mogło zostać zidentyfikowane jako takie, konieczne jest, aby ustosunkowywało się przynajmniej w pewnej mierze pozytywnie wobec tradycji. Jednocześnie jednak każde dzieło stanowi zaprzeczenie tradycji, dążąc bowiem do niepowtarzalności i indywidualności, narusza i przekształca dotychczasowy stan struktury tradycji.

Sprawie stosunku konkretnego dzieła do tradycji poświęca Mukařovský wiele uwagi. Stosunek ten jest szczególnie istotny, bo w nim kryje się odpowiedź na pytanie o charakterze procesu ewolucyjnego sztuki.

Podkreślenie faktu, że dzieło sztuki to cząstkowa i „konfliktowa” realizacja norm zawartych w tradycji, stwarza możliwość nowego spojrzenia na sprawę synchronii i diachronii. Chodzi mianowicie o właściwe rozumienie tej kluczowej w strukturalizmie pary pojęć. Często bowiem dzieje się tak, że pojęcie diachronii usiłuje się wywikłać z jego macierzystego kontekstu i sprowadza się je do tradycyjnie ro-

zumianego wyjaśnienia historycznego, tzn. genetycznego. Mukařovský podkreśla, że nie istnieje sprzeczność pomiędzy ujęciem synchronicznym a diachronicznym. Jedno i drugie ujmuje dwa różne aspekty procesu ewolucyjnego, w pełni uchwytnego dopiero w płaszczyźnie tradycji, w obrębie systemu norm, który pozostaje w bezustannym ruchu dzięki temu, że każde poszczególne dzieło dokonuje w nim choćby minimalnych modyfikacji. Tradycja, która zawiera w sobie szereg systemów cząstkowych (stylistyczny, gatunkowy, tematyczny itd.), a jednocześnie zespoły norm ciążyących bądź ku przeszłości, bądź ku przyszłości, nosi w sobie załączek ewolucji, wyzwalany przez każde dzieło będące zarazem motorem i manifestacją rozwoju.

Inną sprawą, której nowatorskie ujęcie zwłaszcza w stosunku do tradycji najbliższej praskiej szkole — formalizmu — rysuje się bardzo wyraziście, jest problem związków między społeczeństwem a sztuką. Daleko już jesteśmy od skrajnych ujęć podkreślających pełną autonomiczność rozwoju sztuki. U Mukařovskiego autonomia poszczególnych dziedzin sztuki oznacza tylko, że rozwijają się one w specyficznych i nieredukowalnych do niczego zewnętrznego formach, a nie że są one całkowicie niezależne od jakichkolwiek czynników zewnętrznych. Problem ten rozpatrywany jest przez Mukařovskiego wielostronnie. Niezwykle płodne impulsy czerpie on z socjologii (zresztą już w Tezach Praskiego Koła można znaleźć przesłanki dla orientacji socjologicznej). Dzięki temu w nowej perspektywie, niezwykle interesującej dla historii literatury, pojawiają się tradycyjne problemy, na których dotąd ciąży praktyka wyjaśnień genetycznych o powstaniu pozytywistycznej lub socjologicznej redukcjonizm. Są to problemy nie dostrzegane w sposób należyty przez rosyjską szkołę formalną, a ich właściwe postawienie należy bezsprzecznie do osiągnięć praskich strukturalistów. Zależność od ogólnej struktury społecznej i wzajemny wpływ poszczególnych dziedzin sztuki uzyskuje w ten sposób wyjaśnienie strukturalne: w wywodach Mukařovskiego możemy obserwować, jak sfera metodologicznych postulatów wciela się w praktyczną działalność naukową. Do takich problemów, które wielokrotnie w dziejach literaturoznawstwa rozwiązywane były jednostronnie (a nawet w sposób, który pozwala kwestionować jego prawa do suwerennego statusu naukowego), należy też m. in. zagadnienie związku osobowości twórczej z rozwojem sztuki.

Wychodząc z założenia, że „teoria nie może bezkarnie pomijać jedności, jeśli chce zrozumieć istotną złożoność procesu rozwojowego” (s. 140), i podkreślając trudności natury metodologicznej wynikające z podjęcia tej problematyki, Mukařovský stwierdza, że „stosunek między osobowością autora a osobowością artysty jest (...) dla twórczości pisarza charakterystyczny, nie jest jednak zależny od jego woli, jak by się mogło zdawać. Osobowość autora jest, jak widzieliśmy, tylko rzutowaniem struktury dzieła na sferę psychiczną. Struktura zaś zależy nie tylko od woli artysty, lecz jest z góry uwa-

runkowana swym własnym rozwojem, tworzącym spoisty szereg rozwijający się w czasie” (s. 144). Rozwój struktury literackiej zależy zarówno od jej immanentnych prawidłowości ewolucyjnych, jak i od charakteru i hierarchii dyspozycji jednostek, które weń ingerują. Osobowość, poprzez którą przenikają do sztuki wpływy zewnętrzne, jest czynnikiem rozwoju sztuki, a jednocześnie efektywność jej oddziaływania ograniczona jest aktualnym stanem struktury tradycji. W zakończeniu rozważań poświęconych tej problematyce Mukařovský konkluduje: „Włączenie jednostki jako elementu procesu historyczno-literackiego do teoretycznych rozważań nad literaturą oznacza definitywną likwidację przyczynowego pojmowania ewolucji” (s. 159).

Niniejsze omówienie nie może ukazać nawet drobnej części bogatej problematyki, jaką zawiera książka będąca jego przedmiotem. Wybór dokonany przez J. Sławińskiego (również autora niezwykle instruktywnej przedmowy) prezentuje Mukařovskiego jako myśliciela wszechstronnego, z jednakową przenikliwością analizującego problemy literatury, teatru czy filmu. Jednocześnie ukazuje strukturalizm od strony jego dokonań w sferze odległej od językoznawstwa, które stanowiło dla niego punkt wyjścia — w ogólnej teorii sztuki. Dlatego książka znajdzie czytelników nie tylko wśród literaturoznawców, ale także wśród wszystkich tych, którzy z uwagą śledzą zasadniczą problematykę współczesnej kultury i sztuki.

Janusz Barczyński

Potulny Orfeusz

Roland Barthes: *Mit i znak*. Wybór i słowo wstępne Jana Błońskiego. Przełożyli: Wanda Błońska, Jan Błoński, Janusz Łalewicz, Anna Tatarkiewicz. Warszawa 1970 PISW, ss. 327.

Roland Barthes nie żąda od słów pisarza nic więcej ponad to, by tworzyły krainę przedmiotów idealnych i — na swój sposób — doskonale bezużytecznych. Powraca więc do klasycznego zagadnienia polemiki literatury z rzeczywistością, umieszczając w dekalogu problemów swej — programowo antypostulatywnej — krytyki pytanie, jak obszar literackiego porządku graniczy z ościenym mocarstwem rzeczywistości.

Rzeczywistość jest w krytyce Barthesa czymś na kształt pozajezykowego fenomenu, pogrążonym w ciemności znaczeń konturem bytu, a przede wszystkim — całością przeciwstawioną literaturze, terytorium, którego dotykamy realnie inaczej niż podczas literackich wypraw. Dotykamy — jeśli w ogóle obnaża ono przed kimkolwiek własny, totalny ogrom. Most całościowego kontaktu z rzeczywistością został zdruzgotany. „Nowej krytyce” nie idzie o odbudowę starych