

# Edward Balcerzan

---

## Estetyka: czwarta część semiologii (2)

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 1-7

---

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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

**dwumiesięcznik 5 (47), 1979**

# teksty teksty teksty

**TEORIA LITERATURY · KRYTYKA · INTERPRETACJA**

## **Estetyka: czwarta część semiologii (2)**

*Nie tylko trzy solidnie już uformowane działy semiologii (syntaktyka, semantyka, pragmatyka) ogarniają każdy bez wyjątku sektor badań nad kulturą, ale także i estetyka semiologiczna uczestniczy w poznaniu każdego obszaru komunikacji znakowej. Uczestniczy często jeszcze bezimiennie, rozproszona wśród dyscyplin szczegółowych, a powinna — jako spójna całość — ugruntować dziś pełną legalność swych metod i zadbać o jawność własnego języka.*

*Interesy badawcze estetyki semiologicznej wynikają z doświadczeń sztuki, ale nie ograniczają się do jej tajników. Powiedzmy raczej: chcą ogarnąć wszelkie możliwości, a więc również niespełnienia, wszelkie stany potencjalne sztuki rysujące się w procesach kultury. Tak więc na przykład analiza mowy praktycznej zmierzalaby do wykrycia w niej mechanizmów twórczości aktorskiej lub pisarskiej. Opis systemu naszej orientacji wśród znaków i oznak współczesnego miasta eksponowałby doświadczenia słuchowiska radiowego, odślaniał partytury nowej muzyki, zarysy widzeń filmowych. Badanie gry poczynań ideologicznych rozjaśniałoby ich ekspresję w kategoriach stylów literackich itd. Tu musimy odróż-*

nić, z jednej strony, artystyczne archaizmy komunikacji społecznej, ślady sztuki obumarłej czy zdegenerowanej, z drugiej strony natomiast — prawdopodobieństwa przyszłościowe jeszcze nie ukonstytuowanych wariantów ludzkiej aktywności artystycznej, które kiedyś mogą się okazać *w y n a l a z k a m i* jakiejś nowej awangardy. Całość kultury — z perspektywy tak naszkicowanej — nie wydaje się zastygłym masywem, przepołowionym na dwie części (artystyczną i nieartystyczną), lecz bezustannym wylanianiem i niekończącym się rozpadem form usytuowanych w nierównych odległościach wobec sztuki. Z kolei fakt, iż samo pojmowanie sztuki bywa różne w różnych geografiach i historiach świata, fakt sprawiający wiadome kłopoty tradycyjnym typologiom estetycznym, sprzyja estetyce sprzymierzonej z semiotyką. Otwiera oczy na działania potencjalnie artystyczne, pozwala zobaczyć i to, co w granicach danej kultury uchodzi za sztukę, lecz zarazem i to, co mogłoby w niej być przeżywane jako sztuka z punktu widzenia innych, obcych kultur. W tym aspekcie estetyka włączona do semiotyki staje się dyscypliną komparatystyczną. Zauważmy: w stronę badań komparatystycznych — w stronę translatoologii — zmierzają też i wszystkie pozostałe dziedziny semiotyki.

Trzeba z naciskiem podkreślić, iż bezgraniczna «estetyzacja» obrazu kultury nie miałaby rzetelnych naukowych uzasadnień, gdybyśmy chcieli wykonywać naszą pracę w próżni, w oderwaniu od innych kontekstów poznania semiotycznego. «Estetyzacja» znaczy jedynie na tle rozlicznych «deestetyzacji», które są rezultatami pragmatycznych, syntaktycznych i semantycznych odczytań kultury. Jest nieodzowną odpowiedzią na *nie*, odzyskaniem utraconej równowagi. Skoro inne porządki myślenia semiotycznego (zwłaszcza inspirowane sukcesami metod «ściśłych») uczą celowej niewrażliwości na to, co swoiste w poszczególnych egzemplarzach sztuki, niechże dążeniem czwartej dziedziny semiologii będzie odwrócenie tych perspektyw. Syntaktyka, owszem, ma autentyczne powody, by redukować działalność artystów do uniwersalnych norm komunikacji międzyludzkiej. Semantyka ma prawo wtłaczać twórczość literacką czy sceniczną w ogólne ramy epistemologii społecznych czy mitologii narodowych. A i pragmatyka «wie, co czyni», gdy rozjaśnia głębie arcydzieł (lub mielizny masowej rozrywki) światłem ideologicznych konieczności tej czy innej epoki. Wszystkie one abstrahują od substancjalnych różnic tekstów kultury. Twierdzi Mieczysław

Porębski w swej «Ikonosferze» (Warszawa 1972, s. 157), że «da się przecież przekształcić wypowiedź słowną w zapis tekstowy albo zastąpić obiekt architektoniczny opisem — słownym czy nawet wizualnym (zdjęcia, plany), zachowując przy tym wszystkie istotne strukturalne właściwości przekazu. One i tylko one decydują o jego stylu i znaczeniach, one też tylko, nie zaś ich postać substancjalna, ważna jedynie ze względów technicznych, winny być brane pod uwagę, gdy mowa o systemie językowym (...)». Gdy mowa o systemie, o strukturze, tak, ale gdy mowa o funkcjonowaniu znaku? opis lub zdjęcie rzeźby nie zastąpią rzeźby prawdziwej, a «względy jedynie techniczne» są względami także i estetycznymi. Znikanie sztuki w semiotyce — pożyteczne do pewnych granic — okaże się li tylko laboratoryjną umownością, jednym z wielu konceptów badawczych, gdy w tym samym «laboratorium semiotycznym» ustabilizują się moce, które nie tylko w sztuce będą ocalały sztukę, ale całość kultury wypełnią — odebraną jej — estetycznością.

\* \* \*

Estetyczny wymiar znaku organizuje się jako napięcie między strukturą znaku a jego tworzywem. Całkowita nieuchwytność takiego napięcia oznacza, iż w danym momencie odbiór tekstu przebiega po orbitach od sztuki odległych i przeżycie estetyczne nie może się uformować w żadnej, choćby szcztkowej, postaci. Zarazem także odwrotnie: ilekroć jakikolwiek tekst kultury wyróżnia się zauważalną szczególnością swoich substancjalnych uformowań, tylekroć mamy prawo mówić o estetycznym aspekcie odbioru. Lecz cóż konkretnie oznacza i jak mogłaby być w praktyce badawczej klasyfikowana owa «zauważalność» («uchwytność») materiału komunikacji znakowej?

Wróćmy do — rozpoczętej w pierwszym odcinku tych rozważań — rewizji argumentów wspierających tezę o niematerialnym bytowaniu znaków. Rzecznicy tej idei z upodobaniem postępują się przykładem de Saussure'a: grą w szachy. Materiał, z którego są zrobione figury szachowe, jest, dowodzą, neutralny wobec reguł gry i jej przebiegu. Materiałem może tu być wszystko — drewno, metal, kość słoniowa, gips, chleb, papier; albo barwne plamy światła na

ekranie; albo zorganizowany ruch zespołów ludzkich, udających dwa komplety figur i wykonujących polecenia graczy. Identyczne rozgrywki możliwe są nadto w rzeczywistości niewidowiskowej. A więc: nie ma deski i figur, są litery i cyfry na papierze. Gra jest nadal możliwa. Nie ma papieru, jest pamięć. I tu także — teoretycznie — nie zostają uchylone szanse gry. Materialna substancja znaku okazuje się nie tylko czymś dowolnym, ale zgoła (jakby) niekoniecznym. Jest to przykład — na pierwszy rzut oka — obezwładniający. Ograniczenia teorii «dematerialistów» są w nim zamaskowane tak przebiegle, że rozważanie nowych możliwości, zwłaszcza zaś niemożliwości gry szachowej wydaje się już tylko niepoważnym, infantylnym fantazjowaniem. Mimo to pójdźmy tym tropem. Dziecko mogłoby z głupia frant: skoro wszystko nadaje się do gry w szachy, to czy w szachy można grać chmurami? pożarami lasów? dopływami Wisły (lewobrzeżne przeciw prawobrzeżnym)? Tych trzech pytań dziecinnych wystarczy — można je wymyślać dalej: w nieskończoność. — by powiedzieć sobie wreszcie: król jest nagi, i nieprawda, że materiał znaku to wyłącznie sprawa konwencji, rzecz dowolna, prócz umowy niczym innym nie regulowana. Nieprawda.

W ogólnosemiotycznych ustaleniach nader często abstrahuje się od faktu (widząc w nim już to mało produktywny banal, już to domenę innych nauk), że substancja utrwań znakowych nigdy nie jest wyjęta spod praw, którym podlegają wszelkie rzeczy. Musi ona zostać poddana specjalnej «obróbce»: w y ł ą c z e n i u z procesów natury i w t ł o c z e n i u do mechanizmów kultury. Liczne teorie systemów znakowych unoszą się wysoko ponad wiedzą o pierwotnych, macierzystych uwarunkowaniach tworzywa ludzkich gier komunikacyjnych. Na ogół wśród modeli semiotycznych nie znajduje się po prostu miejsca dla energii — żywej lub martwej — natury, którą trzeba pokonywać, pozbawiać suwerenności, zmuszać do posłuszeństwa, a dopiero cała sieć najprzemysłniejszych zniewoleń pozwala człowiekowi poszerzać i modyfikować repertuary swych kodów. Nie sposób zarazem zaprzeczyć, iż ów trud dziejący się na pograniczu dwóch imperiów — natury i kultury — tylko w świecie kultury nabiera znaczenia. A skoro tak, czyż określenie jego różnicowań nie jest jedną z powinności semiologii? Wiedzą o nim liczne dyscypliny szczegółowe. Jakże rozumieć sztuki plastyczne, badać historię kina, analizować biografie aktorskie, opisywać zasięgi

*i przemiały słowa w życiu literackim — bez nieustannej kontroli napięć między ideą a techniką jej rozpowszechniania? oporami symbolizujących ją tworzyw?*

Gdyby reguła postuszeństwa substancji komunikacji znakowej obowiązywała jednakowo we wszystkich rejonach kultury, nie warto by się było o nią dopominać. Po jednej stronie mielibyśmy schludną sztuczność, po drugiej dziką i nieposkromioną naturalność. Tu: byty wycofane z pól siłowych natury i zmuszone do służb semiotycznych, tam: żywioły niepodległe, samorządne, sterowane własnymi prawami (zmian termicznych, sprzężeń grawitacyjnych, korozyjnych katastrof, wylegów i pomorów itp.). Rzecz w tym, że «postuszeństwo» materii użytkowanej w celach semiotycznych jest powodem licznych komplikacji w rozwoju kultury, gdyż odznacza się wielorakością form, stopniowalnością napięć, i domaga się tysiąca kompromisów ze strony użytkownika.

Dwa zespoły problemów narzucają się tu z całą jaskrawością.

**1.** Znamy teksty, które przewidują rozpad własnego tworzywa, pozostawiają w sobie miejsce dla żywiołów, dopuszczają do «niepostuszeństwa» materiału, przy czym «nieposłuszeństwo» to jest z góry wkalkulowane w przebieg komunikacyjny. Teksty wrażliwe na czas, rozsypujące się w czasie, rzecz by można: znaczące poprzez swą procesualność i w procesach materialnych przeobrażeń zmieniające swe znaczenie i swą wartość. Jeżeli przyjąć schematyczny podział kodów na przestrzenne i czasowe (zauważmy, iż ten podział także wynika z charakterystyki tworzywa znaku), to należy stwierdzić, że szczególnie dramatycznej wymowy nabierają niszczenia przekazów przestrzennych. Interwencja czasowego — obcego — czynnika jest odczuwana jako porażka w turnieju z naturą. A przecież bez świadomości porażki nie rozpoczynalibyśmy na tym polu gry. Przychodzą na myśl zaraz takie świadectwa kultury, jak ogrody i parki, kwiaty i bukiety, ubiory i potrawy; w istocie większość tekstów ludzkiej codzienności, tekstów formułowanych w językach przestrzennych, może stanowić tu przedmiot analizy. O tym, że nietrwałość substancji, jej ubywania, blaknięcia, uwiady, przebarwienia itp. itd. są procesami stymulującymi estetyczne przeżywanie świata, tradycja badań estetycznych wie tak samo dobrze, jak i świadomość potoczna. Nie dość jasno przedstawiają się natomiast semiologiczne aspekty tych przeżyć: ich usystematyzowa-

nie byłoby pilnym zadaniem estetyki ukształtowanej jako integralny dział semiotyki kultury. Pomijanie momentu estetycznego uniemożliwia rekonstrukcję obustronnych zależności «przekładowych», które zachodzą bezustannie między kulturą duchową a kulturą materialną. Zwłaszcza długie ciągi diachroniczne podlegają tym zależnościom. Cywilizacje szczątkowe, przestrzenie zrujnowane przez czas i zatęchłe w swej długowieczności, nie tylko stają się dla nowych pokoleń zbiornikami informacji o przeszłości, ale i w miarę upływu lat zmieniają znaczenie, organizują coraz to inne sytuacje semiotyczne. Dzieje rzeczy przekształcają się w dzieje idei. Biografie tworzyw współkształtują biografie sensów, rewaloryzują mity, interweniują w świat wyobrażeń powszechnych.

2. Nadto jeszcze znamy teksty, w których «nieposłuszeństwo» substancji jest nieprzewidywalne. Reguła zniewolenia natury zostaje w nich uchylona, a ich sens prymarny sprowadza się do demonstracji zmagania człowieka z naturą. I tu także mamy całą skalę możliwości. Teksty widowisk sportowych — w różnych dyscyplinach sportu wygląda to rozmaicie — rozciągają swe granice między spodziewanym a niespodziewanym zakłóceniem gry (przez kaprysy aury, samowole biologii, energie materii lub jej nagłe wyczerpania). W tym rejestrze mieszczą się także, spontaniczne lub inscenizowane, heroizmy pracy, bicia rekordów wydajności, pokazy sprawnościowego mistrzostwa. Najdrastyczniejsze włączenia natury do tekstów kultury zakładają jako końcowy rezultat: śmierć. Śmierć zwierzęcą (polowanie z nagonką, walka byków) lub śmierć ludzką (pojedynki, mordy polityczne, samospalenia, egzekucje publiczne, widowiska «teatru wojny»). Przepych ornamentacyjny tych i tym podobnych form komunikacji socjalnej, obfitość rytuałów, emblematów, stylów odzieżowych, akompaniamentów słowno-muzycznych czy frazeologicznych można oceniać jako upiorny zgoła «wymiar estetyczny» (tłumiący makabryczną prawdę tekstu), lecz z perspektywy badawczej jest to jeden z bezdyskusyjnych przejawów napięcia między materią tekstową a ideą tekstu, czyli jedna z estetyczności kultury człowieczej.

\* \* \*

Zauważano już niejednokrotnie fakt pojawiania się odpowiedniości między naukową wyobraźnią humanistyczną

*jakiegoś nurtu badawczego a wyobraźnią artystyczną jakiegoś kierunku w sztuce. Formalizm a futuryzm; strukturalizm praski a praktyka nadrealistów; Riewziń był zdania, że semiotyka współczesna (interesowały go głównie syntaktyczne zagadnienia semiotyki) powinna szukać inspiracji w conceptach mowy scenicznej teatru absurdu. Rozważając perspektywy estetyki — jako czwartej części semiologii — nie mogę oprzeć się myśli, że istnieje już gotowa, ukształtowana notabene w polskiej tradycji poetyckiej, bardzo bliska eksponowanym tutaj celom wyobraźnia. A na imię jej — Bolesław Leśmian.*

Edward Balcerzan