

Coraz bardziej oczywiste wydaje się to, że struktura świadomości indywidualnej aż do najgłębszych warstw zdeterminowana jest przez treści, które należą do świadomości zbiorowej. Na skutek tego problemy znaku i znaczenia stają się coraz bardziej palące, ponieważ każda duchowa treść, która przekracza granice świadomości indywidualnej, już przez sam fakt swojej wyrażalności, zyskuje charakter znaku. Nauka o znakach (semiotologia według de Saussure'a, sematologia według Bühlera) musi być rozwijana tak samo w całym swym zakresie: tak, jak współczesna lingwistyka (por. badania szkoły praskiej, czyli Praskiego Koła Lingwistycznego) rozszerza zakres semantyki na wszystkie elementy systemu językowego, nawet dźwiękowe, tak badania z zakresu semantyki lingwistycznej muszą być aplikowane na wszystkie pozostałe systemy znaków i rozszerzane zgodnie z ich specyfiką. Istnieje zresztą cały szereg nauk szczególnie skupionych na problematyce znaku (podobnie jak na problematyce

struktury i wartości, które, na marginesie, są ściśle związane z problematyką znaku; np. dzieło sztuki jest znakiem, strukturą i wartością jednocześnie). Chodzi o tzw. nauki humanistyczne (*Geisteswissenschaften*, *sciences morales*), których materiał badawczy ma mniej lub bardziej wyraźny charakter znakowy dzięki dwoistości swej egzystencji – w świecie zmysłowym i w świadomości zbiorowej razem.

Dzieła sztuki nie należy identyfikować ani ze stanem duchowym jego twórcy, ani z żadnym ze stanów duchowych, które wywołuje ono w odbiorcach – jak to czyni estetyka psychologiczna. Oczywiście jest, że w każdym subiektywnym stanie świadomości jest coś indywidualnego i momentalnego, co czyni go nieuchwytnym i niewyraźnym jako całość, podczas gdy przeznaczeniem dzieła sztuki jest pośredniczenie między autorem a społeczeństwem. Pozostaje jeszcze „rzecz”, która reprezentuje dzieło sztuki w świecie zmysłowym i która dostępna jest wszystkim potencjalnym odbiorcom bez zastrzeżeń. Ale dzieło sztuki nie może też być redukowane do „dzieła-rzeczy”, ponieważ może się zdarzyć, że zupełnie zmieni swój wygląd i strukturę wewnętrzną przemieszczając się w czasie i przestrzeni. Takie zmiany stają się dostrzegalne na przykład wtedy, kiedy porównamy ze sobą kolejne przekłady tego samego utworu. Dzieło-rzecz funkcjonuje wówczas jedynie jako zewnętrzny symbol (oznaczenie, *signifiant* według terminologii de Saussure’a), któremu w świadomości zbiorowej odpowiada określone

znaczenie (które nazywamy czasem „obiektem estetycznym”) wynikające z tego, co jest wspólne subiektywnym stanom świadomości wywołanym przez dzieło-rzecz u członków określonego społeczeństwa. Oprócz tego głównego rdzenia należącego do świadomości zbiorowej, w każdym akcie odbioru istnieją jeszcze, co zrozumiałe, subiektywne elementy psychiczne, czyli mniej więcej to, co Fechner określił pojęciem „czynnika asocjacyjnego” doświadczenia estetycznego. Te subiektywne elementy mogą zostać zobiektywizowane, ale tylko wtedy, kiedy ich ogólna jakość lub ilość determinowane będą przez centralną świadomość zbiorową. Subiektywny stan duchowy wywołany w jednostce przez obraz impresjonistyczny będzie więc zupełnie inny niż ten, który wywoła obraz kubistyczny. Jeśli zaś chodzi o różnice kwantytatywne, to ilość subiektywnych doznań i odczuć związana z poezją surrealistyczną będzie z pewnością większa niż w przypadku utworu klasycystycznego. Poezja surrealistyczna skłoni czytelnika do tego, by sam wyobraził sobie niemal całą przedstawioną treść, podczas gdy wiersz klasycystyczny – za sprawą dokładnego przekazu – niemal zupełnie redukuje swobodę subiektywnych asocjacji. W taki właśnie sposób subiektywne elementy stanu duchowego odbiorcy zyskują obiektywnie semilogiczny charakter (podobny do tego, jaki właściwy jest „drugorzędnym” znaczeniom danego słowa) – choćby niebezpośrednio, za pośrednictwem tego jądra, które należy do świadomości zbiorowej.

Na zakończenie tych ogólnych uwag należy jeszcze dodać, że jeśli odrzucamy utożsamienie dzieła sztuki z subiektywnym stanem psychicznym, to tym samym przyjmujemy każdą hedonistyczną teorię estetyczną. Rozkosz, którą wywołuje dzieło sztuki, może bowiem osiągnąć najwyższą obiektywizację niebezpośrednią właśnie jako „znaczenie drugorzędne”, przynajmniej potencjalne, bo niewłaściwe byłoby twierdzenie, że jest ona niezbędną częścią procesu odbioru każdego dzieła sztuki. Wprawdzie w rozwoju sztuki istnieją okresy, w których panowała tendencja do wywoływania tej rozkoszy, ale istnieją też takie, które były wobec niej obojętne, a nawet takie, które charakteryzowały dążenia zupełnie przeciwne.

Według powszechnej definicji znak jest elementem rzeczywistości zmysłowej, który odnosi się do innej rzeczywistości, którą ma przywoływać. Musimy zatem zadać sobie pytanie, czym jest ta druga rzeczywistość, którą reprezentuje dzieło sztuki. Wprawdzie moglibyśmy zadowolić się twierdzeniem, że dzieło sztuki jest znakiem *autonomicznym*, charakteryzującym się tylko tym, że służy jako pośrednik między członkami danej zbiorowości. Ale wtedy kwestia styczności dzieła-rzeczy z rzeczywistością, do której się odnosi, byłaby odsunięta na bok jeszcze zanim by została rozwiązana. Jeśli nawet istnieją znaki, które nie odnoszą się do żadnej innej rzeczywistości, to nie zmienia to faktu, że znak zawsze coś oznacza, co jest naturalną konsekwencją tego, że ma

być zrozumiały tak samo dla jego nadawcy, jak i dla jego odbiorcy. Tyle że w przypadku znaków autonomicznych to „coś” nie jest wyraźnie określone. Czym jest zatem ta nieokreślona rzeczywistość, do której odnosi się dzieło sztuki? To całościowy kontekst zjawisk tzw. społecznych, np. filozofia, polityka, religia, gospodarka itd. Właśnie dlatego sztuka bardziej niż jakiegokolwiek inne zjawisko społeczne może charakteryzować i przedstawiać daną „epokę”. Dlatego też historia sztuki przez długi czas bezpośrednio łączona była z szeroko pojętą historią wiedzy, z kolei historia powszechna z upodobaniem dzieli się na okresy w oparciu o punkty zwrotne w historii sztuki. Związek konkretnych dzieł sztuki z całościowym kontekstem zjawisk społecznych wydaje się wprawdzie bardzo luźny – przykładem mogą być tzw. poeci wyklęci, których dzieła były obce współczesnym im szkołom i ich wartościowaniu. Ale właśnie dlatego zostają one wykluczone poza granice literatury a społeczność przyjmuje je dopiero wtedy, gdy stają się zdolne do wyrażenia społecznego kontekstu na skutek jego rozwoju. Aby uniknąć wszystkich możliwych nieporozumień, musimy też dodać, że kiedy mówimy, że dzieło sztuki odnosi się do kontekstu zjawisk społecznych, nie twierdzimy wówczas, że musi się z nim koniecznie zlewać na tyle, że możemy je odczytywać jako bezpośrednie świadectwo lub bierne odzwierciedlenie tego kontekstu. Jak każdy *znak* może być ono związane niebezpośrednio z rzeczą, którą oznacza – może to być związek metaforyczny lub w inny

sposób zniekształcony – ale to nie znaczy, że traci do tej rzeczy odniesienie. Z semiologicznej natury sztuki wynika, że dzieło sztuki nie może być nigdy postrzegane jako dokument historyczny lub socjologiczny bez wstępnego przebadania jego wartości dokumentalnej, czyli rodzaju jego związku z danym kontekstem zjawisk społecznych.

Podsumujmy podstawowe założenia tego, co do tej pory powiedzieliśmy: w obiektywnym badaniu takiego zjawiska, jakim jest sztuka, należy postrzegać dzieło sztuki jako znak, który złożony jest z symbolu zmysłowego wytworzonego przez artystę, ze „znaczenia” (= obiektu estetycznego) umiejscowionego w świadomości zbiorowej, oraz ze związku z rzeczą oznaczaną – związku odnoszącego się do całościowego kontekstu zjawisk społecznych. Drugi z wymienionych elementów zawiera właściwą strukturę dzieła.

* * *

Problematyczne zagadnienia semiologii sztuki na tym się jednak nie kończą. Obok swojej funkcji znaku autonomicznego dzieło sztuki ma jeszcze jedną – funkcję *komunikatywną* czy też przedstawiającą. Na przykład utwór poetycki nie funkcjonuje tylko jako dzieło sztuki, ale także jako „słowo” wyrażające stan ducha, myśl, uczucie itd. Istnieją dziedziny sztuki, w których funkcja komunikatywna jest bardzo wyraźnie dostrzegalna (poezja, malarstwo, rzeźba), ale są też takie, gdzie