

JERZY KMITA, WŁODZIMIERZ ŁAWNICZAK

ZNAK — SYMBOL — ALEGORIA

Zasadniczy cel, jaki pragniemy w ramach niniejszych rozważań zrealizować, posiada charakter logiczny; zamierzamy przedstawić tutaj pewną, zapewne jedną z wielu możliwych, eksplikację terminu „znak”, a następnie — już w części II — rozpatrzeć kilka jej konsekwencji należących do zakresu semiotyki sztuki. Nie będziemy zatem bezpośrednio rozstrzygać żadnych merytorycznych kwestii semiotycznych; nie będziemy bezpośrednio konstruowali określonej teorii znaku (czy choćby jej fragmentów), aby przeciwstawić ją teoriom innym, nie będziemy też opisywali rezultatów semiotycznych badań empirycznych wspartych na wybranej teorii. Spróbujemy jedynie nadać bardziej skryształizowaną postać określonym intuicjom teoretycznym, dotyczącym głównie pojęcia znaku, eksplikując je w terminach o dokładniej sprecyzowanym znaczeniu. Oczywiście eksplikować jakieś intuicje nie znaczy to tylko: zdawać z nich sprawę, zwerbalizować je, uświadomić; znaczy to również: wyprecyzować je, wybrać pewne zawarte w nich sugestie, eliminując inne, rekonstruować.

Nie chcielibyśmy wszelako przyjąć, że badania tego typu mogą mieć co najwyżej pewne znaczenie filozoficzne, nie zaś merytoryczno-naukowe. Sądzimy bowiem, że jeśli przedmiot rekonstrukcji logicznej stanowią interesujące i płodne poznawczo intuicje, to rekonstrukcja ta co najmniej sygnalizuje, iż warto podjąć się trudu przekształcenia ich w teorię naukową *sensu stricto*. Z reguły jednak rekonstrukcja taka zarysowuje ponadto sposób tego przekształcenia; w granicznym przypadku stanowić ona może podstawowy zrąb przyszłej teorii.

I. EKSPLIKACJA POJĘCIA ZNAKU

1

Teza, że każde dzieło sztuki jest znakiem czy — ewentualnie — znakiem będącym pewnym układem znaków bardziej elementarnych, zdaje się stanowić przykład mało interesującego truizmu. Jednakże z tego właśnie

stwierdzenia przede wszystkim będziemy starali się w części II niniejszych rozważań wyprowadzić pewne konsekwencje. Istotnie bowiem — nie implikuje ono żadnych szczególnie godnych uwagi tez tak długo jednak, jak długo wiąże się ze słowem „znak” to nieokreślone znaczenie obiegowe stanowiące ogólnikową, eklektyczną syntezę najróżnorodniejszych koncepcji szczegółowych; pozwala ono uznać stwierdzenie nasze za trafne, ale czyni je całkowicie jałowym poznawczo. Wyodrębnienie z tego wachlarza możliwych znaczeń jednego pojęcia o określonej konotacji będzie zadaniem części I niniejszych rozważań.

Zadanie to realizować można różnorako; ze względu na cel artykułu pożądane będzie wyeksplikowanie pojęcia znaku, jako pojęcia humanistycznego, tzn. — jako pojęcia należącego do aparatu teoretycznego humanistyki. Nie sądzimy wprawdzie, że w odniesieniu do dzieła sztuki takie czy inne przyrodoznawcze pojęcie znaku nie może być użyte, nie sądzimy również — tym bardziej — aby niemożliwe było zastosowanie jakiegoś pojęcia znaku na tyle ogólnego, by było ono neutralne ze względu na opozycję metodologiczną; nauki humanistyczne — przyrodznawstwo, jednakże rekonstrukcja takiego ogólnego sposobu rozumienia terminu „znak” byłaby — siłą rzeczy — uboższa w konsekwencje merytoryczne dotyczące dzieła sztuki.

Aktualnym punktem wyjścia jest zatem dla nas założenie, iż rozważane tutaj eksplikandum (pojęcie znaku) winno być ujęte jako pojęcie humanistyczne. Założenie to wszelako nie przesądza jeszcze niczego, dopóki nie określimy naszego stanowiska w wielce spornej kwestii różnic metodologicznych dzielących nauki humanistyczne i przyrodnicze, a w szczególności — aparat pojęciowy humanistyki i przyrodznawstwa.

Nie miejsce tu na szczegółowe analizowanie tej kwestii¹. Wystarczy, jeśli stwierdzimy, iż przyjmujemy takie jej rozwiązanie, które — z grubsza — wyrazić można przy pomocy następujących trzech tez:

1. Teza antypozytywistycznego naturalizmu metodologicznego: Podstawowe metody postępowania badawczego są wspólne dla przyrodznawstwa i humanistyki. Metody te ujmujemy tutaj po części zgodnie z założeniami Popperowskiego hipotetyzmu.

a. Każdy system naukowej wiedzy empirycznej zawiera wyłącznie — oprócz zdań analitycznych — hipotezy, które równie dobrze mogą mieć charakter obserwacyjny, jak i teoretyczny.

b. Niezgodność powstała między hipotezą teoretyczną a hipotezą obserwacyjną nie musi bynajmniej być rozstrzygana na korzyść hipotezy obserwacyjnej.

¹ Kwestię tę omawia w sposób bardziej szczegółowy praca: J. Kmita, L. Nowak, *Studia nad teoretycznymi podstawami nauk humanistycznych*, Poznań 1968.

c. Wszystkie terminy deskryptywne, tak teoretyczne, jak i obserwacyjne, posiadają jednolity status, jeśli chodzi o ich odniesienie przedmiotowe; wbrew instrumentalizmowi język naukowej wiedzy empirycznej nie stanowi konwencjonalnego połączenia autonomicznych dwu języków: obserwacyjnego i teoretycznego.

d. Podstawową operacją badawczą jest wyjaśnianie i przewidywanie w oparciu o twierdzenia ściśle ogólne, przewidywanie przy tym łączy się ze sprawdzaniem hipotez; indukcja nie odgrywa żadnej roli w nauce.

2. Teza o racjonalizującym charakterze badań humanistycznych.

3. Teza strukturalizmu metodologicznego.

2

Teza 1 została przedstawiona wyżej w sposób dokładniejszy. Nie będziemy więc już do niej powracać, zajmiemy się natomiast obecnie szerszym rozwinięciem tezy 2.

Teza ta (na gruncie tezy 1) głosi, że w naukach humanistycznych wyjaśnianie (i przewidywanie) opiera się z reguły na założeniu o racjonalności wyjaśnianych (czy przewidywanych) czynności ludzkich. Założenie to funkcjonuje tak, jak prawa w wyjaśnianiu przyrodoznawczym: jest zdaniem ściśle ogólnym łączącym w związek wynikania logicznego eksplanandum z tzw. warunkami początkowymi; stwierdza ono, że czynności owe są zdeterminowane przez: (a) wyznawany przez podmiot czynności porządek wartości, (b) wiedzę podmiotu dotyczącą sposobu realizowania owych wartości. Innymi słowy — w myśl tezy 2 czynności ludzkie lub ich wytwory wyjaśnia się w humanistyce, odwołując się do celu danej jednostki i jej rozeznania w sytuacji. Oczywiście założenia o racjonalności nie można traktować jako prawa psychologicznego w pozytywistycznym rozumieniu tego określenia; stanowi ono wyraz — generalnie rzecz biorąc — dość daleko posuniętej idealizacji. Z tego właśnie względu teza 2 pozostaje w radykalnej opozycji do pozytywistycznego psychologizmu, bynajmniej nie wchodząc tym samym w konflikt z tezą 1. Byłoby tak tylko wówczas, gdyby analogiczne idealizacje nie występowały w naukach przyrodniczych. Tymczasem jest wręcz przeciwnie: każde niemal prawo przyrodnicze po bliższym rozpatrzeniu okazuje się idealizacją, do której przy konkretnym zastosowaniu w ramach przewidywania wprowadza się szereg — wynikłych z charakteru lokalnych warunków — poprawek, co dopiero umożliwia uzyskanie trafnej w przybliżeniu prognozy.

Wyjaśnianie humanistyczne posiada oczywiście w praktyce badawczej charakter entymematyczny, jak zresztą i wyjaśnianie, z którym spotykamy się w przyrodoznawstwie. O tym, jak wiele domyślnych przesłanek

zakłada ono, można przekonać się porównując ową praktykę badawczą z założeniami teorii decyzji, czyli — inaczej — teorii zachowania racjonalnego. W myśl teorii decyzji jednostka spełniająca założenie o racjonalności zachowuje się w sposób następujący:

1. Ma ona podjąć jedną z czynności C_1, \dots, C_n (ściślej jedną z czynności typu C_1, \dots, C_n); czynności te — na gruncie wiedzy odnośnej jednostki — dopełniają się (jedną z tych czynności jest niepodjęcie żadnej z pozostałych).

2. Z uwagi na wiedzę naszej jednostki w grę wchodzi stany rzeczy s_1, \dots, s_m relewantne — z punktu widzenia tej wiedzy dla rezultatów poszczególnych czynności; stany s_1, \dots, s_m wykluczają się i dopełniają.

3. Rezultaty czynności, z których każdy wyrażony być może symbolem w_{ij} (rezultat i -tej czynności przy j -tym stanie rzeczy; $i = 1, \dots, n$, $j = 1, \dots, m$), uporządkowane są przez relację preferencji typu \leq^2 .

4. Gdy spełnione są trzy powyższe warunki, sytuacja może jeszcze być trojaka: (a) jednostka działająca sądzi, że w grę wchodzi jeden tylko stan s_1 spośród stanów s_1, \dots, s_m ($j = 1, \dots, m$), i w związku z tym jest pewna, że jeśli podejmie czynność C_i ($i = 1, \dots, n$), to osiągnie rezultat w_{ij} (jest to działanie w warunkach pewności); (b) jednostka działająca przyporządkowuje każdemu stanowi s_j ($j = 1, \dots, m$) określone prawdopodobieństwo i w związku z tym potrafi tylko określić prawdopodobieństwa poszczególnych rezultatów w_{ij} (jest to działanie w warunkach ryzyka); (c) jednostka działająca nie potrafi nawet przyporządkować prawdopodobieństw poszczególnym relewantnym stanom rzeczy (jest to działanie w warunkach niepewności). Otóż określenie zachowania racjonalnego zależy teraz od warunków, w których wybór czynności ma mieć miejsce. Dla uproszczenia rozważań uwzględnimy wyłącznie warunki pewności i tylko ten rodzaj zachowania racjonalnego będziemy brali pod uwagę³. Jednostka zatem spełniająca warunki 1–3 (i znajdująca się w sytuacji pewności) zachowuje się racjonalnie wtedy i tylko wtedy, gdy podejmuje ona czynność C_i , prowadzącą (ze względu na jej wiedzę) do rezultatu w_{ij} maksymalnie przez nią preferowanego.

² Relacja uporządkowania preferencyjnego charakteryzowana jest — w ramach różnych ujęć teorio-decyzyjnych — różnorako. Tak np. w *The Logic of Decision* (New York 1965) R. C. Jeffrey ujmuje ją jako relację określoną na tzw. „polu probabilistycznym”, którego elementami są sądy i które zamknięte jest ze względu na operację negacji, dyzjunkcji i koniunkcji; należą tu sądy będące czynnościami, rezultatami tych czynności oraz sądy relewantne dla wyboru czynności. Kwestii związanych z różnicami zachodzącymi między ujęciami tego typu nic będziemy tu bliżej analizować, gdyż nie są one szczególnie istotne dla celów niniejszych rozważań.

³ Warto jednak podkreślić, że uwzględnienie warunków ryzyka i warunków niepewności pozwala formułować szereg interesujących problemów, dotyczących czynności kulturowych, zwłaszcza — czynności twórczych.

Widać więc z tej szkicowej charakterystyki, że chcąc wyjaśnić podjęcie przez daną jednostkę czynności C_k na gruncie założenia o racjonalności musimy znać:

1. Możliwe do podjęcia przez nią czynności $C_1 \dots, C_n$.
2. Stan rzeczy s_j uważany przez nią za aktualny.
3. Porządek preferencyjny określony na rezultatach czynności w_{ij} ; rezultaty te nazywać będziemy w dalszym ciągu krótko wartościami, a porządek preferencyjny — porządkiem wartości.

Oczywiście ustalenie przez nas s_j pozwala z kolei na ustalenie funkcji przyporządkowującej parom: $\langle C_1, s_j \rangle, \dots, \langle C_n, s_j \rangle$ poszczególne wartości. Tak więc z danych wymienionych pod 1—3 wynika (na gruncie założenia o racjonalności) podjęcie czynności C_k (dominującą wartością musi być przeto w tym wypadku w_{kj}). W praktyce badań humanistycznych wyjaśnianie danej czynności ogranicza się z reguły do podania wartości dominującej („celu”, „motywu”) oraz — ewentualnego — zarysowania s_j .

Weźmy teraz pod uwagę system relacyjny, czyli strukturę

$$S = \langle U; C, W, R, s_j \rangle,$$

gdzie (1) uniwersum U jest pewnym zbiorem stanów rzeczy, dających opisać się w ramach wiedzy działającej jednostki, (2) C jest podzbiorem U ; elementami C są czynności $C_1 \dots, C_n$, (3) W jest podzbiorem U ; elementami W są wartości, (4) R jest relacją porządkującą wartości z W , (5) s_j jest stanem rzeczy relewantnym dla podjęcia czynności i uznawanym przez jednostkę działającą za aktualny.

Struktura S wyznacza ponadto: (1) wartość dominującą w porządku wartości — powiedzmy w_{kj} , (2) czynność C_k , którą wyodrębnia fakt, że odpowiada ona wartości w_{kj} (i to, że dana jednostka zachowuje się racjonalnie). Wartość w_{kj} określimy jako sens czynności zaś całą strukturę S określimy jako strukturę sensowną czynności C_k .

Powyższe ustalenia terminologiczne pozwalają nam stwierdzić, iż wyjaśnianie humanistyczne czynności racjonalnej polega na przyporządkowaniu tej czynności jej struktury sensownej. Wyjaśnianie tego typu nazywać będziemy w dalszym ciągu interpretacją.

Elementami uniwersum U struktury sensownej są stany rzeczy. Woliemy tu mówić raczej o stanach rzeczy niż o sądach w sensie logicznym, tak jak to czyni wspomniany tu już R. C. Jeffrey, gdyż pozostajemy w ten sposób na terenie logiki ekstensjonalnej. Trzeba tu jeszcze podkreślić, iż mamy na uwadze stany rzeczy z dokładnością do i-równoważności; dwa stany rzeczy s_1 i s_2 odpowiadające zdaniom Z_1 i Z_2 , należącym do języka wiedzy podmiotu działającego, określamy jako s-równoważne wtedy i tylko wtedy, gdy zdania Z_1 i Z_2 są równoważne na gruncie wiedzy odnośnej jednostki, tzn. z pewnego skończonego podzbioru X zdań, zawartego w zbiorze

wszystkich zdań składających się na wiedzę danej jednostki, nie obejmującego w każdym razie zdania Z_2 , w koniunkcji ze zdaniem Z_1 logicznie wynika zdanie Z_2 ; oraz odwrotnie — z X (bez Z_1) i Z_2 wynika logicznie Z_1 (przy czym w pierwszym wypadku Z_1 występuje w sposób istotny, w drugim zaś — Z_2 występuje w sposób istotny). W odpowiednio analogiczny sposób można mówić o s -negacji, s -koniunkcji, s -implikacji, s -dyzjuncji danych stanów rzeczy⁴.

Obecnie zajmijmy się — krótko już — tezą 3: tezą strukturalizmu metodologicznego. Głosi ona pierwotność poznawczą wiedzy o strukturze sensownej w stosunku do wiedzy o wyjaśnianej czynności racjonalnej; inaczej pierwotność poznawczą interpretacji w stosunku do opisu czynności racjonalnej (czy jej wytworu). Nie jesteśmy w stanie określić zasadnie danej czynności (wytworu) jako czynności racjonalnej określonego rodzaju (jako wytworu czynności racjonalnej określonego rodzaju) tak długo, jak długo nie dysponujemy żadną hipotezą o odpowiadającej jej (mu) strukturze sensownej, a więc — hipotezą interpretacyjną⁵.

Posiłkując się wprowadzonymi wyżej pojęciami zdefiniujemy obecnie kilka dalszych.

Określimy przede wszystkim pojęcie czynności racjonalnej n -tego rzędu.

Otóż między dwiema czynnościami racjonalnymi C_i oraz C_k zachodzi relacja podrzędności instrumentalnej (ze względu na wiedzę i porządek wartości podmiotu tej czynności) wtedy i tylko wtedy, gdy sensem czynności C_i jest stan rzeczy s_i taki, że stanowi on s -koniunkt stanu s_j relewantnego dla czynności C_j , a przy tym występowanie s_i w ramach s_j jest warunkiem niezbędnym dla realizacji sensu czynności C_j (oczywiście wszystkie te warunki są zrelatywizowane do wiedzy i porządku wartości podmiotu działającego).

O s_i powiemy też w takim wypadku, że jest on instrumentalnie związany z czynnością C_j .

Czynność racjonalna n -tego rzędu jest to czynność racjonalna C , tworząca całość strukturalną zwaną grafem kierunkowym $G = \langle U, R \rangle$, gdzie:

(1) U stanowi zbiór czynności racjonalnych wchodzących w skład C , przy czym są one co najwyżej $n-1$ rzędu i jedna z nich przynajmniej jest $n-1$ rzędu, (2) R jest relacją podrzędności instrumentalnej o polu identycznym z U ,

⁴ Być może dla badań w zakresie semiotyki sztuki przydatniejsze byłoby pojęcie znaczeniowego izomorfizmu (wymagającego identycznej budowy odpowiednich dwu zdań i równoznaczności odpowiadających sobie składników tych zdań); słabsze pojęcie s -równoważności jest jednak dla naszych celów najzupełniej wystarczające.

⁵ Teza strukturalizmu metodologicznego jest niezgodna ze stanowiskiem indywidualizmu metodologicznego zajmowanym przez pozytywistów, jak również przez ich przeciwnika K. R. Poppera.

(3) graf kierunkowy G posiada jedyne ujście, (4) sens czynności racjonalnej stanowiącej ujście grafu G jest identyczny z sensem czynności C .

Jeśli sensem czynności racjonalnej jest wytworzenie określonego obiektu lub wytworzenie tego obiektu jest instrumentalnie związane z ową czynnością, to obiekt ów określimy jako wytwór tejże czynności racjonalnej: Wytworom odpowiadają — tak jak i czynnościom — struktury sensowne; są to te same struktury sensowne, które przyporządkowane są czynnościom racjonalnym prowadzącym do odnośnych wytworów. W szczególności sens wytworu jest identyczny z sensem wytwarzającej go czynności.

Obecnie sformułować można następującą konkluzję: jeśli eksplikans terminu „znak”, do którego konstrukcji zmierzamy w części pierwszej niniejszych rozważań, wyrażać ma pojęcie humanistyczne, to zakresem jego powinna być pewna klasa czynności racjonalnych lub ich wytworów. Innymi słowy znak musimy ująć jako pewien rodzaj czynności racjonalnej lub wytworu czynności racjonalnej — w sprecyzowanym tutaj znaczeniu tego określenia.

4

Bliższe sprecyzowanie tak zarysowanego zakresu eksplikansu wynika z oczywistego intuicyjnie stwierdzenia, że nie każda czynność racjonalna czy wytwór czynności racjonalnej są znakami. Nie jest na przykład — w normalnych warunkach — znakiem wytworzenie pary butów przez szewca, jakkolwiek jest ono w większym lub mniejszym stopniu czynnością racjonalną (wyższego rzędu). Łatwo przy tym można zauważyć, że czynność ta nie jest znakiem z tego m.in. powodu, iż nie jest z nią związany instrumentalnie żaden akt interpretacyjny dokonany przez jakąś inną jednostkę; sens tej czynności jest tego rodzaju, że w każdym razie jego realizacja nie wymaga, aby ktokolwiek dokonał owej interpretacji; w normalnych warunkach szewc osiąga swój cel bez względu na to, czy istnieje interpretator, który wykrywałby sens całej czynności, a także sensory jej instrumentalnych składników (składowych czynności racjonalnych).

W przeciwieństwie do tego taka na przykład czynność racjonalna, jak powitalne uchylenie kapelusza, nie osiągnie swego celu, jeśli czynności tej nie będzie towarzyszyć akt interpretacyjny ze strony adresata tej czynności (lub — ewentualnie — innych osób postronnych). Można tu nawet powiedzieć więcej: adresat czynności powitalnej (lub — ewentualnie — inni świadkowie tej czynności) musi nie tylko uświadamiać sobie jej sens, aby sens ten właśnie został zrealizowany, ale — co więcej — niezbędna jest akceptacja sensu ze strony adresata (czy innych świadków powitania).

Może się wprawdzie tak zdarzyć, że dany gest powitalny nie jest stosowany w danym środowisku kulturowym, jeśli jednak w środowisku tym uznaje się celowość aktów powitalnych, a jednocześnie odnośny nie spotykany w środowisku gest zostanie zinterpretowany jako akt powitalny, to nic nie stoi na przeszkodzie temu, aby sens tego gestu został zrealizowany.

Otóż taki akt interpretacyjny, któremu towarzyszy akceptacja sensu czynności interpretowanej (jej wytworu), a więc — akt interpretacyjny, w ramach którego interpretator podziela z interpretowanym porządek wartości, nazwiemy rozumieniem⁶. Z założeń dotyczących czynności racjonalnej, odniesionych do interpretatora, wynika, że jeśli osoba *X* rozumie czynność racjonalną typu *C* osoby *Y*, to posiadając wiedzę osoby *Y* (czyli „na miejscu” — jak się to potocznie mówi — osoby *Y*) dokonałaby również czynności typu *C*.

Czynność racjonalną, z którą związany jest instrumentalnie akt rozumienia jej ze strony partnera (partnerów), nazwiemy czynnością racjonalną nastawioną na rozumienie. Jest chyba rzeczą oczywistą, że znak jest zawsze czynnością racjonalną nastawioną na rozumienie lub też jest wytworem takiej czynności.

Oczywiście pojęcie czynności racjonalnej nastawionej na rozumienie jest pojęciem — w pewnym, specyficznym znaczeniu — „subiektywnym”. Rozumienie jest związane instrumentalnie z odnośną czynnością z punktu widzenia wiedzy podmiotu czynności. Łatwo jednak dojść do konkluzji, że takie subiektywne przeświadczenie podmiotu czynności nie wystarcza jeszcze na to, aby czynność ta czy też jej wytwór były znakami.

Jeśli ktoś wykonując pewien osobliwy gest mylnie przy tym sądzi, że zostanie on zrozumiany jako gest powitalny, podczas gdy w rzeczywistości nikt nie potrafi przyporządkować mu żadnego sensu, to odnośna czynność — aktualnie przynajmniej — nie jest znakiem.

5

Staje się przeto jasne, że nie każda czynność racjonalna nastawiona na rozumienie, nie każdy wytwór takiej czynności są znakami. Musimy przeto jeszcze bardziej zawęzić zakres eksplikansu terminu „znak”.

Zauważmy w tym celu, że czynność racjonalna lub wytwór czynności racjonalnej zwane zwykle znakami posiadają (choć zapewne nie tylko one) pewną cechę charakterystyczną: rozpoznanie takiej czynności lub wytworzonego przez nią obiektu jako — odpowiednio czynności racjonalnej lub

⁶ Nawiązujemy w tym względzie do pewnych intuicji, występujących w ramach koncepcji niemieckiej filozofii humanistyki.

wytworu czynności racjonalnej, następujące z reguły w trybie natychmiastowym, spontanicznie. Ktokolwiek żyje w naszym środowisku kulturowym, z reguły nie ma najmniejszych wątpliwości co do tego, że tak a tak wykonany w danej sytuacji gest jest gestem powitalnym. Dzieje się tak dlatego, że w każdym środowisku kulturowym upowszechniona jest pewnego rodzaju wiedza umożliwiająca natychmiastowe rozumienie — w danych okolicznościach — określonych czynności racjonalnych lub ich wytworów. Wiedzę tę nazwiemy regułami interpretacji kulturowej. Przyporządkowują one czynnościom lub wytworzonym przez nie obiektom ich sens. Dokładniej mówiąc, reguły te określają daną czynność *C* (wytworzony przez nią obiekt) jako określoną czynność racjonalną nastawioną na rozumienie (jako wytwór czynności racjonalnej nastawionej na rozumienie), przyporządkowując tym samym czynności *C* (jej wytworowi) jej sens (wyznaczający rodzaj czynności czy wytworu).

Można przedstawić reguły owe w postaci następujących na przykład zdań: „Czynność *C* (tak a tak wykonana, w takich a takich okolicznościach) jest czynnością racjonalną o sensie typu *S*”. Odpowiednio też sformułować można reguły odnoszące się do wytworów czynności racjonalnych.

Dla dalszych rozważań jest rzeczą niesłychanie istotną rozróżnienie dwu rodzajów czynności lub wytworów interpretowanych przez reguły interpretacji kulturowej jako czynności racjonalne lub ich wytwory nastawione na rozumienie. Otóż jedne z nich posiadają sens globalny wyłącznie — ten sam dla całych klas czynności racjonalnych (wytworów), pozostałe natomiast posiadają sens indywidualny, stanowiący pewną specyficzną odmianę sensu globalnego. Rozumienie sensu globalnego jest oczywiście instrumentalnie związane z czynnością lub wytworem o sensie indywidualnym.

Sens globalny czynności racjonalnych nastawionych na rozumienie (ich wytworów) jest to ten sens, który przyporządkowują im reguły interpretacji kulturowej. Z tego też względu powiedzieć można, że dla interpretacji (zrozumienia) czynności lub wytworów o sensie wyłącznie globalnym niezbędna i wystarczająca zarazem jest znajomość reguł interpretacji kulturowej, natomiast dla interpretacji (zrozumienia) czynności i wytworów drugiego rodzaju znajomość reguł interpretacji kulturowej jest tylko niezbędna, ale nie jest wystarczająca.

Jeśli wiedzę złożoną z reguł interpretacji kulturowej określimy — nawiązując do terminologii N. Chomsky'ego⁷ i uogólniając ją — kompetencją

⁷ N. Chomsky mówi o „kompetencji językowej” „idealnego mówcy-odbiorcy”, stanowiącego — jak łatwo zauważyć — szczególny przypadek racjonalnego podmiotu czynności. Okoliczność ta przeciwstawia lingwistyczny aparat pojęciowy N. Chomsky'ego różnym teoriom stosowanym w ramach tzw. językoznawstwa strukturalnego; jest to bowiem aparat typowo humanistyczny. Na kompetencję językową składają się reguły gramatyki generatywnej: składniowe, fonologiczne

kulturową, to stwierdzić teraz możemy, że — na przykład — dla interpretacji (zrozumienia) gestu powitalnego posiadanie kompetencji kulturowej jest niezbędne oraz (na ogół) wystarczające, natomiast dla interpretacji (zrozumienia) większości dzieł sztuki posiadanie kompetencji kulturowej jest niezbędne, ale nie wystarczające. Do problemu tego powrócimy jeszcze w części II niniejszych rozważań.

Globalny sens określany przez reguły interpretacji kulturowej może być mniej lub bardziej ogólny. Najbardziej ogólny sens przyporządkowują czynnościom lub wytworom reguły interpretacji kulturowej, które określić można jako reguły kwalifikacyjne; są to reguły typu: „Ten oto napis jest tak a tak zbudowanym zdaniem języka polskiego”, „Ta oto czynność jest czynnością deklamowania takiego a takiego wiersza”, „Ta oto czynność jest szachowym ruchem pionem z $e2$ na $e4$ ”. Pozostałe reguły interpretacji kulturowej — pośrednie reguły interpretacji kulturowej — bardziej „cieniują” ów globalny sens. Posiadają one taką na przykład postać: „Ten oto szachowy ruch pionem z $e2$ na $e4$ jest ruchem debiutowym” czy: „Ten oto debiutowy ruch pionem z $e2$ na $e4$ jest ruchem otwierającym drogę gońcowi na $f1$ ”.

Im więcej pośrednich reguł interpretacji kulturowej zawiera dana kompetencja kulturowa, tym bardziej „wycieniowany” sens przyporządkowywać można na tym gruncie poszczególnym czynnościom lub wytworom. Pamiętać jednak należy, że najbardziej nawet „wycieniowany” sens jest wciąż jeszcze sensem globalnym; ruchem szachowym, debiutowym ruchem szachowym, debiutowym ruchem szachowym otwierającym drogę gońcowi znajdującemu się na $f1$ — może być wiele różnych czynności, jakkolwiek klasy takich czynności są w tym przykładzie — kolejno — coraz mniej liczne.

System reguł interpretacji kulturowej zawierający podsystem reguł kwalifikacyjnych charakteryzujących ten sam globalny sens danej klasy czynności (wytworów) nazwiemy systemem kulturowym⁸. Takim systemem jest na przykład system czynności językowych (lub — z punktu widzenia wytworów — język), system czynności obrzędowych danego typu, system dzieł sztuki, ewentualnie dzieł literackich, dzieł sztuki plastycznej, muzycznej itd.

Każdą czynność racjonalną nastawioną na rozumienie, objętą przez reguły

i semantyczne (por. N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, 2. Print., Cambridge 1965, szczególnie s. 3–4, 8–9, 47–63). Łatwo zauważyć, że reguły gramatyki generatywnej stanowią szczególnie przypadek reguł interpretacji kulturowej.

⁸ Obszerniej pojęcie to charakteryzuje wymieniona tu już praca J. Kmita i L. Nowaka.

interpretacji kulturowej, nazywać będziemy czynnością kulturową, zaś wytwór jej — obiektem kulturowym.

Zaznaczyć przy tym trzeba, iż są to węższe pojęcia czynności kulturowej i obiektu kulturowego. Pod pojęcia te na przykład nie podpadają — na ogół — współcześnie wykonywane czynności uprawiania roli oraz wytwory tych czynności. Nie są to bowiem — na ogół — czynności nastawione na rozumienie (przynajmniej z europejskiego punktu widzenia). Można wszelako skonstruować szersze pojęcie czynności kulturowej i obiektu kulturowego, takie, że obejmą one czynności uprawiania roli czy też ich wytwory. Pojęcia te odpowiadałyby niewątpliwie istniejącym potoczny zwyczajom terminologicznym („kultura rolna”). Jednakże w ramach rozważań niniejszych takim szerszym pojęciem czynności kulturowej i obiektu kulturowego nie jesteśmy zainteresowani. Z terminami tymi będziemy więc łączyli wyłącznie węższe, scharakteryzowane wyżej, znaczenie.

6

Pozostało jeszcze do rozstrzygnięcia pytanie, czy eksplikans terminu „znak” ma być już zwrot: „czynność kulturowa lub obiekt kulturowy” w sprecyzowanym przez nas znaczeniu, czy też — termin o węższym jeszcze znaczeniu?

Wydaje się, że jest to kwestia czysto praktycznej natury. Niewątpliwie spośród różnych zwyczajów terminologicznych w zakresie sposobu użycia terminu „znak” wyróżnić można — jako dość rozpowszechniony — zwyczaj, zgodnie z którym każdą czynność (wytwór) podlegającą interpretacji lub rozumieniu, odwołującym się do reguł interpretacji kulturowej, nazywa się znakiem. Tak na przykład A. Brodzka w *Dyskusji o analizie strukturalnej* stwierdza: „Zasięg badań semiotyki jest praktycznie nieograniczony; cała działalność ludzka jest znacząca i można ją badać w aspekcie komunikacji”⁹.

Bez względu na to, czy nadamy nazwę znaku każdej czynności kulturowej i każdemu obiektowi kulturowemu, czy też nie, musimy wyróżnić taką podklasę tych czynności i obiektów, że wspólnym sensem globalnym elementów tej podklasy jest komunikowanie określonych stanów rzeczy¹⁰. Otóż wydaje się, że dla elementów tej podklasy najważniejsza, najmniej myląca byłaby nazwa „znak”, podczas gdy w odniesieniu do

⁹ A. Brodzka, *Dyskusja o analizie strukturalnej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, 1967, s. 199.

¹⁰ Termin „stan rzeczy” odnosi się zarówno do „pojedynczych” stanów rzeczy (odpowiadających zdaniom pojedynczym), jak i do całych struktur skonstruowanych z takich „pojedynczych” stanów rzeczy w oparciu o relacje w rodzaju *s*-implikacji, *s*-koniunkcji, następstwa czasowego itp.

elementów klasy nadrzędnej można bez obawy nieporozumień stosować zwroty: „czynności kulturowa” i „obiekt kulturowy”. Z zastosowanych przez nas określeń tych pojęć wynika oczywiście, że każda czynność kulturowa i każdy obiekt kulturowy podlega interpretacji (rozumieniu) odwołującej się do reguł interpretacji kulturowej.

Istnieje u nas koncepcja, według której wszystkie czynności kulturowe — ujęte w pewnym aspekcie — są znakami, natomiast z pewnego innego aspektu znakami nie są. Jest to koncepcja, która za L. Wygot-skim rozróżnia „funkcję psychologiczną” i „funkcję techniczną” czynności kulturowej („zachowania kulturowego”). W aspekcie „funkcji technicznej” znakami są niektóre tylko czynności kulturowe; należą tu na przykład z reguły czynności językowe. Natomiast w aspekcie „funkcji psychologicznej” znakami są wszystkie czynności kulturowe: „Ten sam zestaw odzieży jest zarazem narzędziem technicznym i psychologicznym. Może być wyjaśniany w kontekście potrzeby, którą zaspokaja („zimą wkłada się wełniane rzeczy, bo na dworze chłodno, a wełna jest złym przewodnikiem ciepła”), ale może też być rozumiany w kontekście informacji o czymś, co odzieżą nie jest ani z jej „techniczną” funkcją nie ma żadnego związku — którą to jednak informację wspomniany zestaw odzieży przekazuje każdemu, kto nań patrzy i zna szyfr, w jakim informacja została wyrażona. Może to być informacja o stanie majątkowym właściciela, o jego pozycji prestiżowej, przynależności pokoleniowej, o płci, o zawodzie, o roli, w jaką w danym momencie się wciela (strój myśliwski, strój do konnej jazdy, narciarski itp.), o jego przychylnych bądź nieprzyjaznych zamiarach”¹¹.

Wedle tej koncepcji czynności kulturowe są znakami pewnych obiektywnie istniejących stosunków społecznych dzięki temu, że tzw. syntagmatyczne i paradygmatyczne relacje między nimi stanowią „izomorficzne” odwzorowanie układu owych stosunków.

Pominąwszy zastrzeżenie, jakie wzbudza analizowana koncepcja w związku z brakiem systematycznej charakterystyki relacji łączących elementy „znaczące”, a z drugiej strony — elementy „znaczone”, przede wszystkim zaś — w związku ze zbyt wygórowanym żądaniem izomorfizmu obydwu struktur¹², trzeba stwierdzić, że stanowi ona nader interesującą próbę skonstruowania takiego pojęcia znaku, które — zdaje się wbrew intencjom jej autora — byłoby neutralne w stosunku do opozycji metodologicznej: humanistyka — przyrodoznawstwo. O tym, że nie jest to pojęcie czysto humanistyczne, świadczą dwa następujące momenty: (a) to, co

¹¹ Por. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3, 1967, s. 78.

¹² Tezę o izomorfizmie można by utrzymać jedynie w ramach bardzo optymistycznej epistemologii.

„znaczone”, jest „zewnątrzne” w stosunku do wiedzy podmiotu działającego; nie jest to bynajmniej subiektywny (w szczególności intersubiektywny) obraz tego, co wiedza działającego ujmuje jako „zewnątrzną” realność, (b) o ile funkcja „techniczna” zdaje się posiadać charakter subiektywno-celowy, o tyle funkcja „psychologiczna” oparta jest chyba (co widać również w zacytowanym przykładzie) na jakiejś relacji w rodzaju „nieświadomego wyrażania”.

Nas jednak interesuje tutaj pojęcie znaku jako pojęcie czysto humanistyczne. Ubiór oczywiście może być znakiem w przyjmowanym przez nas rozumieniu tego terminu, pod tym warunkiem jednak, że kompetencja kulturowa odnośnego podmiotu łączy się z systemem kulturowym nadającym ubiorowi sens komunikacyjny. Sam fakt wszelako, że z ubioru można wywnioskować (choćby nawet w pewien usystematyzowany sposób) określone dane o jego nosicielu, nie sprawia jeszcze, że ubiór jest znakiem w eksplikowanym przez nas znaczeniu tego terminu.

Zanim podamy ostateczną eksplikację terminu „znak”, poruszymy jeszcze krótko pewną kwestię, której dotychczas — dla uzyskania większej przejrzystości wywodu — nie dotykaliśmy. Mianowicie nazwą „znak” chcielibyśmy opatrzyć wprawdzie każdą czynność kulturową i każdy obiekt kulturowy, których sensem jest zakomunikowanie pewnego stanu rzeczy, ale jest rzeczą jasną, że miano to przysługuje także pewnym elementom takich czynności i obiektów: nie komunikują one samodzielnie żadnych stanów rzeczy, jednakże charakteryzują się tym, że zastąpienie jednego elementu innym, paradygmatycznie — jak by powiedział językoznawca — współrzędnym mu, powoduje zmianę sensu komunikacyjnego odpowiedniej czynności kulturowej czy obiektu kulturowego. W ramach języka na przykład będą to takie jednostki, jak morfem leksykalny, morfem gramatyczny, fonem.

W związku z tym wyróżnimy znak autonomiczny oraz element dystynktywny znaku autonomicznego.

Znak autonomiczny — z uwagi na system kulturowy S — jest to czynność kulturowa lub obiekt kulturowy (z uwagi na system S), którego sensem globalnym w systemie S jest zakomunikowanie pewnego stanu rzeczy.

Znak — z uwagi na system kulturowy S — jest to: bądź znak autonomiczny (z uwagi na ten system), bądź element dystynktywny znaku autonomicznego (z uwagi na system S).

Opierając się na tej eksplikacji pojęcia znaku oraz pewnych założeniach dodatkowych można, jak sądzimy, rozważyć, a nawet sformułować na nowo szereg problemów należących do różnorodnych dziedzin, w szczególności: do ogólnej metodologii nauk, do metodologii nauk humanistycznych, do metodologii badań nad sztuką, do teorii kultury, teorii sztuki, teorii języka itd. Owocność

tych zastosowań stanowiłaby miarę użyteczności tak wyeksplikowanego pojęcia znaku. Poprzestaniemy tutaj na ukazaniu możliwości zastosowania naszego pojęcia w jednej z wymienionych dziedzin — w dziedzinie teorii sztuki. Przyjmujemy mianowicie założenie, iż:

(Z₁) Każde dzieło sztuki jest znakiem w rozumieniu przytoczonej wyżej eksplikacji.

Następnie zaś spróbujemy wykazać, że na gruncie założenia (Z₁) można wyeksplikować dwa istotne pojęcia z zakresu teorii sztuki: pojęcie symbolu oraz pojęcie alegorii, wyeksplikować w taki sposób, że semiotyczne eksplikansy tych pojęć wyposażone będą w dostatecznie precyzyjne znaczenie, a jednocześnie zgodne z najbardziej upowszechnionymi intuicjami związanymi z owymi pojęciami¹⁸.

II. SYMBOL I ALEGORIA

1

Założenie (Z₁) dopełnimy obecnie trzema założeniami dodatkowymi; wydadzą się one zresztą najzupełniej oczywiste. Założenie drugie mianowicie notuje bezsporne chyba spostrzeżenie, że dzieło sztuki jest znakiem autonomicznym złożonym, co więcej: ze znaków autonomicznych; poszczególne fragmenty dzieła zdolne są komunikować pewne stany rzeczy poza swym kontekstem (jakkolwiek poza tym kontekstem ich sens komunikacyjny z zasady modyfikuje się). Zgodnie z zaproponowaną w części I terminologią powiemy więc, że

(Z₂) Dzieło sztuki jest znakiem autonomicznym wyższego rzędu.

Założenie trzecie wyraża z kolei sytuację następującą. Porównajmy dzieło literackie z rozprawą naukową. Rzuca się tutaj w oczy m.in. następująca różnica: to, co komunikuje rozprawa naukowa, jest to pewien rozbudowany stan rzeczy, pewna struktura, której elementy najniższego rzędu przyporządkowane są elementom dystynktywnym tekstu rozprawy, takim elementom, jak predykaty, terminy jednostkowe, stałe logiczne; przyporządkowanie to stanowi relacja denotowania. Tekstowi dzieła literackiego natomiast odpowiada — również za pośrednictwem relacji denotowania — struktura nieidentyczna z komunikowanym przez dzieło stanem rzeczy; strukturą tą jest rzeczywistość przedstawiona. Rzeczywistość przedstawiona jest w pewien sposób związana z komunikowanym przez dzieło literackie stanem rzeczy; odtwarzamy go za jej

¹⁸ Oczywiście eksplikacja tych dwu pojęć jest jedynie ilustracją znacznie obszerniejszej dziedziny możliwych zastosowań proponowanego tu pojęcia znaku.

pośrednictwem. Stanowi więc ona tutaj ogniwo pośrednie, które nie występuje w związku z rozprawą naukową. Nawet wówczas, gdy mamy do czynienia z reportażem maksymalnie wiernym wobec „faktów”, jeśli tylko ujmujemy go jako dzieło literackie, traktujemy ów „faktyczny”, referowany przez reportaż, stan rzeczy w taki sposób, jak rzeczywistość przedstawiona; dzięki temu reportaż komunikuje nam coś więcej niż zwykły protokolarny zapis „faktów”, komunikuje nam na przykład pewien „uogólniony” w stosunku do referowanego stan rzeczy.

Trzeba tu podkreślić, że zarówno relacja denotowania wchodząca w grę w związku z rozprawą naukową czy dziełem literackim może być ujęta jako relacja (z grubsza) jednoznaczna, jak i związek między rzeczywistością przedstawioną a komunikowanym przez dzieło literackie stanem rzeczy może być w pewien sposób wyspecyfikowany — tylko przy relatywizacji do określonego systemu wiedzy o świecie¹⁴. Relatywizację tę zresztą przeprowadzamy siłą rzeczy w momencie, gdy stawiamy hipotezę (interpretacyjną) o komunikacyjnym sensie rozprawy naukowej czy dzieła literackiego, czyli — hipotezę określającą stan rzeczy, którego zakomunikowanie jest sensem dzieła naukowego czy literackiego; w skład takiej hipotezy, jak to wynika z ustaleń zawartych w części pierwszej, wchodzić musi także założenie dotyczące wiedzy o świecie podmiotu komunikującego, wiedzy, na której gruncie tworząc odnośne dzieło naukowe czy dzieło literackie, osiąga się realizację odpowiedniego celu komunikacyjnego. Wiedza ta oczywiście mieści w sobie: (1) składnik przedmiotowy, czyli pozakompetencyjny; jest to ta część wiedzy, w której nie występują reguły interpretacji kulturowej; składnikowi przedmiotowemu odpowiada — za pośrednictwem relacji denotowania — zespół tych stanów rzeczy, które nie należą do systemu kulturowego; (2) składnik kompetencyjny, do którego należą reguły interpretacji kulturowej. W naszym przykładzie wchodzi tutaj w grę przede wszystkim naukowa lub literacka kompetencja komunikacyjna, a więc kompetencja językowo-naukowa lub językowo-literacka.

Komunikowany stan rzeczy równie dobrze może być stwierdzany przez zdanie należące do składnika przedmiotowego, jak i przez zdania należące do składnika kompetencyjnego wiedzy podmiotu komunikującego.

¹⁴ Ściślej rzecz biorąc, nawet przy takiej relatywizacji relacja denotowania nie staje się jednoznaczna (ściślej: nie uzyskujemy jednej tylko relacji denotowania). Przyczyną tego jest fakt, że systemy wiedzy, którymi dysponujemy, są niezupełne i w związku z tym każdemu systemowi wiedzy odpowiada cała klasa standardowych modeli empirycznych, w szczególności każdemu zdaniu odpowiada cała klasa stanów rzeczy. Tutaj — dla uproszczenia — zakładamy, że jednemu zdaniu odpowiada jeden tylko stan rzeczy.

Z poczynionych tu uwag wynika m.in., że dzieło literackie jest znakiem semantycznie dwuwarstwowym (uporządkowaną parą znaków), jako że komunikuje ono nie tylko swym tekstem, ale również za pośrednictwem rzeczywistości przedstawionej. W przeciwieństwie do tego dzieło naukowe jest znakiem semantycznie jednowarstwowym.

Spostrzeżenie to można niewątpliwie odnieść także do sztuk plastycznych, do baletu, teatru, opery. Pewne wątpliwości można by jedynie mieć w odniesieniu do muzyki. Problem ten wymagałby oddzielnej analizy, której ewentualne wyniki negatywne spowodowałyby pewne uszczegółowienie następującego założenia:

(Z₃) Dzieło sztuki jest znakiem semantycznie dwuwarstwowym.

Warto tu jeszcze zauważyć, że chociaż wielu teoretyków czy krytyków sztuk plastycznych zgodziłoby się zapewne na założenie (Z₃), to jednak w praktyce nie odróżniają oni często dwu ostatnich ogniw lnb pomijają ogniwo pośrednie łańcucha: malowidło (w sensie Ingardenowskim) — rzeczywistość przedstawiona — komunikowany stan rzeczy. Zjawisko to wyraża się choćby w akcie wydzielenia (w obrębie sztuk plastycznych) dzieł nieprzedstawiających. O bezpodstawności tego podziału będzie jeszcze mowa dalej; jednocześnie uwidoczni się wówczas lepiej zasadność założenia (Z₃).

Ogólnie zatem mamy do czynienia w każdym dziele sztuki: (1) ze strukturą przedstawiającą (np. tekst dzieła literackiego, malowidło), (2) ze strukturą przedstawioną (np. rzeczywistość przedstawiona w dziele literackim), (3) ze strukturą komunikowaną (komunikowany przez dzieło stan rzeczy).

Stwierdziliśmy wyżej, że komunikowana przez dzieło struktura może być dwojakiego rodzaju: daje się ona stwierdzić przez zdanie należące do składnika przedmiotowego wiedzy podmiotu komunikującego albo — do składnika kompetencyjnego tej wiedzy. Obok tego można przeprowadzić inny podział komunikowanych struktur. Mogą to być struktury, których zakomunikowanie stanowi — wyłącznie posiadany przez dzieło sztuki — sens globalny; mogą też być to struktury, których zakomunikowanie jest sensem indywidualnym dzieła sztuki. W wypadku pierwszym interpretujemy (i rozumiemy) dzieło sztuki, odwołując się wyłącznie do pewnej upowszechnionej wiedzy przedmiotowej i do pewnej upowszechnionej kompetencji kulturowej (dokładniej — artystycznej). W wypadku drugim musimy dodatkowo posilkować się indywidualizującymi hipotezami interpretacyjnymi, dotyczącymi indywidualnej wiedzy przedmiotowej czy indywidualnej kompetencji artystycznej twórcy. Określenie „indywidualna kompetencja artystyczna” nie musi zawierać sprzeczności wewnętrznej; przez sam akt takiej indywidualizującej interpretacji, jeśli tylko stanowi ona jednocześnie akt rozumienia, wytwarza się pewien nowy system kulturowy,

reprezentowany — w pierwszej fazie — przynajmniej przez dwie osoby: twórcę i krytyka.

Otóż wyróżnienie dzieł sztuki o indywidualnym sensie komunikacyjnym precyzuje, jak się zdaje, znaczenie takich powiedzeń, jak „dzieło wiecznie młode”, „dzieło wyrastające ponad konwencje swego czasu”, „dzieło o wartości ponadczasowej”, „dzieło o niewyczerpalnej treści” „dzieło odkrywcze”, itd., itd. Założenie zatem:

(Z₄) Pewne dzieła sztuki posiadają indywidualny sens komunikacyjny.
— artykułuje w sposób wyraźniejszy te rozpowszechnione intuicje.

2.

Przed podjęciem dalszych rozważań warto podsumować niektóre do-tychczas uzyskane konkluzje.

Dzieło sztuki — z humanistycznego punktu widzenia — jest pewną czynnością racjonalną wyższego rzędu (teatr, opera, balet, wykonanie utworu muzycznego) lub wytworem takiej czynności racjonalnej (dzieło literackie, dzieło sztuki plastycznej). Jak każda czynność racjonalna lub jej wytwór podlega interpretacji, która stanowi specyficznie humanistyczną odmianę wyjaśniania naukowego. Ponieważ dzieło sztuki jest znakiem, interpretacja jego polega — przede wszystkim — na hipotetycznym określeniu jego sensu komunikacyjnego, a więc — na określeniu struktury komunikowanej przez dzieło; strukturę tę może stanowić pewien (ewentualnie indywidualnie ukonstytuowany) stan rzeczy przedmiotowy bądź też pewien (indywidualnie, być może, ukonstytuowany) zespół funkcji interpretacji artystycznej, będący odpowiednikiem reguł interpretacji artystycznych (zespół „konwencji artystycznych”). Aby przy tym sens dzieła sztuki został zrealizowany, niezbędne jest jego rozumienie; a więc interpretacja połączona z przyswojeniem komunikowanej struktury.

Zgodnie z tezą strukturalizmu metodologicznego dzieło sztuki — mówiąc obrazowo — konstytuuje się dopiero w momencie jego interpretacji; niezinterpretowany obiekt czy niezinterpretowana czynność nie są jeszcze dziełami sztuki, co więcej: nie są one dziełami sztuki, jeśli nie istnieje system kulturowy, którego reguły interpretacyjne kwalifikowałyby ów obiekt lub czynność jako dzieło sztuki.

W konsekwencji więc struktura przedstawiająca S_1 struktura przedstawiona S_2 konstytuuja się ze względu na: przedmiotową wiedzę o świecie $w(P)$, kompetencję artystyczną $w(K)$ i strukturę komunikowaną S_3 . Oznaczając wiedzę interpretatora opisującą odpowiednie czynniki (lub semantyczne odpowiedniki tych czynników) jako „ $W(S_1; S_2)$ ” (znak, jakim jest dzieło sztuki, jest parą uporządkowaną znaków: jest semantycznie dwuwarstwowy),

„ $W(P)$ ”, „ $W(K)$ ” i „ $W(S_3)$ ”, m o ż e m y stwierdzić, że w myśl przyjętych przez nas założeń implikacja

$$W(P) \wedge W(K) \wedge W(S_3) \rightarrow W(S_1; S_2)$$

jest tezą języka interpretatora, jeśli tylko język ten zawiera postulat o racjonalności. Inaczej: na gruncie założenia o racjonalności twórcy dzieła z poprzednika naszej implikacji wynika jej następnik.

Oczywiście założenie o racjonalności twórcy dzieła jest wyrazem daleko niekiedy posuniętej idealizacji. Warto w związku z tym zauważyć, że sytuacja hipotezy interpretacyjnej (poprzednik naszej implikacji) może być dwojaka: albo jest to hipoteza historyczna, spełniona z większym lub mniejszym przybliżeniem przez historycznie danego twórcę, albo też jest to quasi-hipoteza, ahistoryczna, w ramach której podmiot twórczy jest czysto instrumentalnym konstruktem, służącym do przyporządkowania dziełu dość arbitralnie wybranej struktury sensownej. Łatwo zauważyć, że hipotezami historycznymi z reguły posługują się badacze naukowcy, zaś krytycy – quasi-hipotezami.

Z założeń naszych wynika także, iż między S_1 i S_2 zachodzi przyporządkowanie, które — jak łatwo zauważyć — w przypadku dzieła literackiego oparte jest na relacji denotowania; o przyporządkowaniu tym w przypadku dzieł sztuki plastycznej będzie jeszcze mowa. Tutaj określimy je w każdym razie jako przyporządkowanie semantyczne pierwszego stopnia. Analogicznie określimy relację łączącą tekst rozprawy naukowej ze strukturą komunikowaną przez ten tekst. Oczywiście relacja łącząca strukturę przedstawiającą ze strukturą komunikowaną nie jest przyporządkowaniem semantycznym pierwszego stopnia, jakkolwiek przyporządkowanie to musi zachodzić między strukturą przedstawiającą a strukturą przedstawioną, aby interesująca nas relacja mogła zachodzić.

Zastępując „ $W(P) \wedge W(K)$ ” przez „ $W_{P,K}$ ” możemy zatem stwierdzić, że tezą języka interpretatora jest:

$$W_{P,K} \wedge W(S_3) \rightarrow (W(S_1) \rightarrow W(S_2))$$

Jeśli przy tym przyjmimy, że o strukturze przedstawiającej S_1 interpretator mówi z dokładnością do jej semantycznego typu, przy czym zaliczymy dwie struktury przedstawiające do tego samego typu semantycznego wówczas, gdy wyznaczają one tę samą strukturą (na gruncie $W_{P,K}$ i $W(S_3)$), to naszą tezę możemy przekształcić następująco:

$$W_{P,K} \wedge W(S_3) \rightarrow (W(S_1) \equiv W(S_2))$$

Czyli na gruncie wiedzy interpretatora o przedmiotowym i kompetencyjnym składniku wiedzy twórcy i o komunikowanej przez dzieło strukturze wynika: z opisu struktury przedstawiającej S_2 (z dokładnością do jej semantycznego typu) opis struktury

przedstawionej (z dokładnością; do s -równoważności) S_2 , zaś z opisu struktury przedstawionej (z dokładnością do s -równoważności) S_t – opis struktury przedstawiającej (z dokładnością do jej semantycznego typu) S_1 .

3

Przed rozpatrzeniem zagadnienia semantycznego przyporządkowania pierwszego stopnia w dziełach sztuk plastycznych naszkicujemy krótko charakter tego przyporządkowania w dziełach literackich¹⁵.

Każdemu zdaniu tekstu literackiego odpowiada pewien układ, który w dalszym ciągu określać będziemy jako układ semantyczny. Elementami tego układu są denotacje poszczególnych stałych, występujących kolejno w zdaniu.

Oto zaś charakterystyka układów semantycznych odpowiadających zdaniom pojedynczym.

1. Zdaniu pojedynczemu kształtu „ $Pa_1 \dots, a_n$ ” odpowiada układ semantyczny

$$\langle c, \{\{den(a_1), \dots, den(a_n)\}\}, den(P) \rangle.$$

gdzie „ c ” jest nazwą inkluzji, „ $\{\{den(a_1), \dots, den(a_n)\}\}$ ” reprezentuje jednostkową klasę, której jedynym elementem jest n -tka denotacji terminów jednostkowych a_1, \dots, a_n , zaś „ $den(P)$ ” – denotację predykatu P . Tak np. w zdaniu „Warszawa jest miastem” odpowiada układ semantyczny $\langle c, \{\{Warszawa\}, \text{klasa miast} \rangle$, zdaniu „Warszawa leży nad Wisłą” odpowiada układ semantyczny

$$\langle c, \{\{Warszawa, Wisła\}\}, \text{relacja leżenia nad} \rangle.$$

2. Zdaniu pojedynczemu kształtu „Każde P jest Q ” odpowiada układ semantyczny

$$\langle c, den(P), den(Q) \rangle.$$

Np. zdaniu „Każdy kruk jest czarny” odpowiada układ semantyczny

$$\langle c, \text{klasa kruków}, \text{klasa przedmiotów czarnych} \rangle.$$

3. Zdaniu pojedynczemu kształtu „Niektóre P są Q ” odpowiada układ semantyczny

$$\langle c', den(P), den(Q) \rangle,$$

gdzie „ c' ” jest nazwą dopełnienie inkluzji. Np. zdaniu „Niektóre kruki są czarne” odpowiada układ semantyczny $\langle c', \text{klasa kruków}, \text{dopełnienie klasy przedmiotów czarnych} \rangle$.

¹⁵ Szkic ten oparty jest w zasadzie na ujęciu zawartym w pracy J. Kmity *Problematyka terminów teoretycznych, w odniesieniu do pojęć literaturoznawczych*, Poznań 1967. Pojęcie stanu rzeczy jest tutaj jednak nieco inne.

Rozważane przez nas wyżej układy semantyczne, odpowiadające zdaniom pojedynczym, mają dwie generalne postaci:

$$I \langle C, K, L \rangle$$

$$II \langle C', K, L' \rangle$$

Otóż układ $\langle C, K, L \rangle$ jest stanem rzeczy wtedy i tylko wtedy, gdy $K \subset L$, zaś układ $\langle C', K, L' \rangle$ jest stanem rzeczy wtedy i tylko wtedy, gdy nie jest tak, że $K \subset L$.

Jak widać z powyższej charakterystyki, poszczególne układy semantyczne są stanami rzeczy wtedy i tylko wtedy, gdy zdania, którym one odpowiadają na mocy reguł denotowania, są — przy ustalonych przez te reguły denotacjach — prawdziwe.

System reguł denotowania, przyporządkowujący poszczególnym terminom języka ich denotacje, przyporządkowuje jednocześnie temuż językowi jego określony model semantyczny. Przy założeniu, że dany jest pewien system wiedzy empirycznej W , możemy wyróżnić model (przyjmujemy dla uproszczenia — że tylko jeden), który nazwiemy standardowym modelem empirycznym danego języka ze względu na wiedzę W . Standardowy model empiryczny ze względu na wiedzę W charakteryzuje się tym, że: (1) indywidua należące do jego uniwersum są wyłącznie przedmiotami fizycznymi, (2) terminy jednostkowe denotują te przedmioty w pewien standardowo ustalony sposób, (3) w modelu tym prawdziwe są wszystkie zdania składające się na wiedzę W .

Wypowiedzi naukowe, zakładające zawsze określoną wiedzę W , formułowane są w taki sposób, żeby składające się na nie zdania prawdziwe były w standardowym modelu empirycznym ze względu na wiedzę W , czyli — by stwierdzały określone stany rzeczy w tym modelu. Inaczej mówiąc w wypowiedziach naukowych nie stosuje się zdań fikcyjnych ze względu na daną wiedzę W .

Zdaniami fikcyjnymi ze względu na wiedzę W są mianowicie: (1) zdania kontrydiktoryczne — fałszywe w każdym modelu języka (w którym sformułowana jest wiedza W), (2) zdania niekontrydiktoryczne, ale kontrempiryczne — niezgodne z wiedzą W , (3) zdania zgodne z wiedzą W , ale zawierające terminy jednostkowe nie odnoszące się do przedmiotów fizycznych. Otóż jest rzeczą jasną, że reguły denotowania, przyporządkowujące zdaniom tekstu literackiego poszczególne stany rzeczy składające się na rzeczywistość przedstawioną, muszą być inne od standardowych reguł denotowania, przyporządkowujących językowi standardowy model empiryczny (ze względu na wiedzę W). W przeciwnym bowiem razie zdaniom fikcyjnym, typowym dla tekstów literackich, nie odpowiadałyby żadne stany rzeczy, w związku z czym rzeczywistość przedstawiona nie mogłaby

w ogóle „ukonstytuować się”; mówiąc z grubsza — reguły denotowania, które stosujemy do wyrażen składających się na tekst literacki; muszą przyporządkowywać językowi taki model semantyczny, aby wszystkie zdania fikcjonalne tekstu były w nim prawdziwe. Model tego typu jest — w zależności od rodzaju tekstu — bądź modelem zmodyfikowanego języka i zmodyfikowanej wiedzy W , bądź modelem zmodyfikowanej wiedzy W oraz niezmodyfikowanego języka (tej wiedzy), bądź wreszcie — modelem powstałym ze standardowego modelu empirycznego (ze względu na wiedzę W) przez rozbudowanie jego uniwersum o pewne elementy fikcyjne. Modyfikacja języka i wiedzy, o której tu mowa, polega na takim ich przekształceniu, aby rezultat tego przekształcenia zgodny był ze zdaniami fikcjonalnymi tekstu. Stany rzeczy, które odpowiadają zdaniom fikcjonalnym w odpowiednio skonstruowanych modelach semantycznych nazywać będziemy fikcyjnymi stanami rzeczy. Rzeczywistość przedstawiona w dziele literackim jest strukturą (systemem relacyjnym), której elementami są poszczególne (na ogół fikcyjne) stany rzeczy, powiązane określonymi relacjami (np. związku przyczynowego, następstwa czasowego itp.).

Struktura komunikowana przez rzeczywistość przedstawioną w dziele literackim, będąca również systemem relacyjnym o poszczególnych stanach rzeczy jako elementach, znajduje się w następującej relacji do rzeczywistości przedstawionej:

Każdemu pojedynczemu stanowi rzeczy struktury (rzeczywistości) przedstawionej $\langle C, K_1, L_1 \rangle$ lub $\langle C', K_1', L_1' \rangle$ odpowiada jeden i tylko jeden stan rzeczy w strukturze komunikowanej $\langle C, K_2, L_2 \rangle$ lub $\langle C', K_2, L_2' \rangle$, taki, że spełnione są dwa warunki: $K_1 < K_2$ i $L_1 < L_2$ przy czym stanowi rzeczy $\langle C, K_1, L_1 \rangle$ może odpowiadać stan rzeczy $\langle C', K_2, L_2' \rangle$ tylko wówczas, gdy K_1 jest klasą jednostkową.

Na przykład przedstawiony stan rzeczy $\langle C, \{Zagłoba\}, \text{klasa obrońców Zbaraża} \rangle$ (mówiąc bardziej potocznie: to, że Zagłoba był jednym z obrońców Zbaraża) odpowiada komunikowanemu (ewentualnie) stanowi rzeczy $\langle C', \text{klasa żołnierzy Wiśniowieckiego}, \text{dopełnienie klasy obrońców Zbaraża} \rangle$ (to, że niektórzy żołnierze Wiśniowieckiego brali udział w obronie Zbaraża). Widzimy, że spełnione tu są warunki: $\{Zagłoba\} \subset \text{klasa żołnierzy Wiśniowieckiego}$ i $\text{klasa obrońców Zbaraża} \subset \text{klasa obrońców Zbaraża}$. Będziemy w takich wypadkach mówili, iż przedstawiony stan rzeczy zawiera się w komunikowanym stanie rzeczy.

Oczywiście interesujące tu nas zawieranie się (a więc obydwie inkluzje) relatywizujemy do odpowiednio skonstruowanego modelu, nie zaś do standardowego modelu empirycznego (ze względu na wiedzę W). W przeciwnym wypadku inkluzje w rodzaju: $\{Zagłoba\} \subset \text{klasa obrońców Zbaraża}$ byłyby zagwarantowane w trywialny sposób (dzięki pustości klasy $\{Zagłoba\}$). Natomiast stany rzeczy składające się na strukturę komunikowaną nie

mogą być fikcyjne: muszą dać się opisać przy pomocy zdań niefikcyjnych (ze względu na wiedzę W).

Taki jest stosunek pojedynczych przedstawionych stanów rzeczy do odpowiednich pojedynczych komunikowanych stanów rzeczy. Poza tym zaś — ogólnie: jeśli struktura przedstawiona jest systemem relacyjnym $\langle U; R_1, \dots, R_n \rangle$ (R_i może być w szczególności relacją jednoczłonową, czyli klasą), zaś struktura komunikowana jest systemem $\langle U'; R_1', \dots, R_n' \rangle$, to $U \subset U'$, $R_i \subset R_i'$ ($i = 1, \dots, n$). Również i te inkluzje zachodzą w odpowiednio skonstruowanym modelu zmodyfikowanej wiedzy W , nie zaś — w standardowym modelu empirycznym (ze względu na tę wiedzę).

4

Staraliśmy się ukazać na przykładzie zdań pojedynczych oraz odpowiadających im stanów rzeczy charakter przyporządkowania semantycznego I i II stopnia w dziełach literackich. Zagadnienie przyporządkowania semantycznego w wypadku dzieł sztuk plastycznych jest znacznie bardziej skomplikowane chociażby z tego względu, że nie było ono dotąd systematycznie rozważane.

Rozpatrzmy na wstępie konkretny przykład opisu struktury przedstawionej w obrazie P. Breughla Starszego *Zima*. Historyk sztuki opisuje ją w sposób następujący: „Patrzmy ze wzgórza na rozległą dolinę pokrytą śniegiem; stawy są zamrożone, na horyzoncie z lewej — morze. W głębi, z prawej strony, wznoszą się wzgórza zwieńczone skalistymi turniami. Powietrze jest mroźne i czyste. Na pierwszym planie ze zbocza zasypanego śniegiem w głąb okolicy schodzą trzej myśliwi, za którymi podąża sfora psów. Na jasnym tle śniegu ich sylwetki rysują się ostrym czarnym wykresem, podobnie jak dekoracyjne kształty psów. Drogę myśliwych znaczą czarne pionowe akcenty drzew ogolonych z liści; suche gałązki tworzą zawikłany deseń na tle nieba. Dolina jest ożywiona: na zamrożonych stawach łyżwiarze, na drogach i wśród domów wsi czarne figurki ludzkie. Daleko w głębi miasto na brzegu morza. Na pierwszym planie gospoda, obok której przechodzą wędrowcy z psami. Przed domami płonie ognisko, przy nim ludzie coś warzą, grzeje się dziecko. Kruki siedzą na gałęziach. Czarny ptak na nieruchomych skrzydłach sływa w dolinę, rysując się wyraźnie na tle szarej sylwetki dalekich gór”¹⁶.

Jak widzimy, opisano tutaj rzeczywistość przedstawioną obrazu (strukturę przedstawioną) z pominięciem struktury przedstawiającej („malowidła”), chociaż autor opisu zdaje się sugerować coś wręcz przeciwnego. Świadczyć o tym mogłby

¹⁶ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1966, s. 389.

fakt, iż opis rozpoczyna się zwrotem: „Patrzmy (...) na rozległą dolinę...”; patrzeć — w ścisłym tego słowa znaczeniu — można przecież tylko na „malowidło”, czyli — na strukturę przedstawiającą.

Weźmy teraz pod uwagę następujące dwa układy: $S_1 = \langle c, \{ \langle \text{ta oto porcja czarnej farby o kształcie elipsoidalnym, ta oto porcja białej i czarnej farby o wydłużonym i rozwidlającym się kształcie} \rangle \rangle$, relacja znajdowania się na), oraz $S_2 = \langle c, \{ \langle \text{ta oto sylwetka czarnego kruka, ten oto zarys gałęzi} \rangle \rangle$, relacja znajdowania się na). Układ jest pewnym elementem struktury przedstawiającej obrazu *Zima*, zaś układ S_2 — elementem struktury przedstawionej tegoż obrazu. S_2 jest układem semantycznym odpowiadającym pojedynczemu zdaniu „[Ta oto] sylwetka czarnego kruka znajduje się na [tym oto] zarysie gałęzi”. Otóż rzuca się w oczy, że związek, jaki zachodzi między obydwooma układami, opiera się na stosunku analogii: Ponieważ pojęcie analogii nie jest bynajmniej jasne, podamy najpierw jedną z możliwych jego eksplikacji.

Mówi się na ogół, że analogia jest relacją zachodzącą bądź między dwoma indywidualnymi przedmiotami, bądź między własnościami, bądź też między relacjami, a przy tym relację tę charakteryzuje się w sposób upoważniający do eksplikacji, według której analogia zachodzi między dwiema relacjami R_1 i R_2 tylko wtedy, gdy istnieje taka relacja R_3 , że zarówno R_1 , jak i R_2 zawierają się w R_3 . W szczególności relacja może być tak zwaną „relacją formalną”¹⁷.

Ponieważ w rozważaniach niniejszych chodzi przede wszystkim o związek analogii między dwiema strukturami, przeto powstaje konieczność takiego uogólnienia zarysowanego wyżej pojęcia analogii, by odnosiło się ono również i do systemów relacyjnych (struktur). Powiemy, że dwa systemy relacyjne $S_1 = \langle U^1; R^1_1; R^1_n \rangle$ oraz $S_2 = \langle U^2_1; R^2_1, \dots, R^2_n \rangle$ są analogiczne — ze względu na *tertium comparationis* w postaci systemu:

$S_3 = \langle U^3; R^3_1, \dots, R^3_n \rangle$ — wtedy i tylko wtedy, gdy $U^1 \subset U^2$ i $U^2 \subset U^3$ oraz $R^1_1 \subset R^3_1$ i $R^2_1 \subset R^3_1$ oraz ... oraz $R^1_n \subset R^3_n$ i $R^2_n \subset R^3_n$ ¹⁸.

Jak widzimy, analogia między systemami S_1 i S_2 implikuje istnienie takiego systemu S_3 że $S_1 \subset S_3$ i $S_2 \subset S_3$ (przy ustalonym przez nas wyżej rozumieniu zawierania się struktur). Pojęcie analogii, ustalone przez zapropono-

¹⁷ J. Bocheński, *On Analogy, Logico-Philosophical Studies*, Dordrecht 1965 s. 113.

¹⁸ J. Bocheński, *op. cit.*, s. 113. Scharakteryzowane w powyższy sposób pojęcie analogii można uważać za pojęcie uogólnione z tego względu, że odnosi się ono również do dwu relacji (które można traktować jako szczególnie prosty przypadek systemów relacyjnych), dwu własności (relacje jednoczłonowe), a także — do n -tek przedmiotów indywidualnych (n -członowe relacje jednostkowe).

waną tutaj eksplikację, jest zrelatywizowane do pewnego trzeciego systemu, który w dalszym ciągu będziemy określali mianem *tertium comparationis*.

Powracając do analizowanego przykładu możemy teraz stwierdzić, że między strukturami $S_1 = \langle C, \{\{ta\ oto\ porcja\ czarnej\ farby\ o\ kształcie\ elipsoidalnym,\ ta\ oto\ porcja\ białej\ i\ czarnej\ farby\ o\ wydłużonym\ kształcie\}\}$, relacja znajdowania się na) i $S_2 = \langle C, \{\{ta\ oto\ sylwetka\ czarnego\ kruka,\ ten\ oto\ zarys\ gałęzi\}\}$, relacja znajdowania się na), gdzie S_1 i S_2 są fragmentami — odpowiednio — struktury przedstawiającej i struktury przedstawionej obrazu *Zima*, zachodzi analogia ze względu na następujące *tertium comparationis*: $S_3 = \langle C', \text{klasa par uporządkowanych czarnych sylwetek kruków i zarysów gałęzi, relacja znajdowania się na}$.

Wchodząca tutaj w grę analogia reprezentuje pewną szczególną jej odmianę. Zanim określimy ją bliżej, wyróżnimy najpierw ogólnie kilka podstawowych rodzajów analogii. W pierwszym rzędzie należy odróżnić analogię formalną od merytorycznej. Analogia formalna zachodzi między dwoma systemami wówczas, gdy są one izomorficzne. Natomiast wówczas, gdy dwa systemy są analogiczne bez względu na to, czy są one poza tym izomorficzne, zachodzi między nimi analogia merytoryczna. Jak więc widzimy, obydwie odmiany analogii nie wykluczają się: dwa systemy mogą być jednocześnie formalnie i merytorycznie analogiczne. Zauważmy jeszcze, że analogia formalna jest szczególnym przypadkiem analogii w sprecyzowanym wyżej znaczeniu. Niech bowiem $\{S_1, S_2, \dots\}$ będzie klasą izomorficznych systemów relacyjnych, możemy wówczas skonstruować system relacyjny S będący sumą systemów S_1, S_2, \dots (sumujemy ze sobą uniwersa oraz poszczególne odpowiadające sobie pozycje charakterystyki), który — jak łatwo zauważyć — stanowi *tertium comparationis* dla każdych dwu izomorficznych systemów S_i, S_j ($i, j = 1, 2, \dots$); system S — uogólniając terminologię I. Bocheńskiego — można określić jako „system formalny”.

Jest rzeczą zrozumiałą, że dla przyporządkowania semantycznego w dziełach sztuk plastycznych znacznie bardziej istotna jest analogia merytoryczna niż analogia formalna; z tego też względu nie poświęcimy tej ostatniej więcej uwagi.

Z innego punktu widzenia przeciwstawić można analogię wizualną analogii abstrakcyjnej. Analogia wizualna (na gruncie wiedzy W) zachodzi między strukturą przedstawiającą i przedstawioną w dziele plastycznym wówczas, gdy odnośne *tertium comparationis* daje się opisać¹⁹ przy

¹⁹ Pojęcie opisywania stosujemy tu jako zakresowo nadrzędne w stosunku do pojęcia stwierdzenia: jeśli zdanie opisujące dany stan rzeczy jest niefikcjonalne, to ów stan rzeczy jest jednocześnie stwierdzany przez to zdanie.

pomocy zdań zawierających wyłącznie terminy obserwacyjne (na gruncie wiedzy W). Wynika stąd, że każda analogia wizualna jest zarazem analogią merytoryczną, co nie wyklucza faktu występowania obok niej analogii formalnej. Łatwo zauważyć, że analogia rozpatrywana przez nas przykładowo w związku z obrazem *Zima* jest analogią wizualną²⁰.

Wyodrębnić dalej można dwa rodzaje analogii wizualnej w zależności od tego, czy struktura przedstawiona daje się opisać przy pomocy zdań niefikcyjnych, czy też nie. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z analogią obserwacyjną, w drugim — z analogią quasi-obserwacyjną. Analogia quasi-obserwacyjna różni się od analogii obserwacyjnej wyłącznie z uwagi na charakter struktury przedstawionej. Struktura przedstawiająca bowiem zawsze posiada charakter obserwacyjny.

Problem — jak możliwe jest nietrywialne zawieranie się struktury przedstawionej wówczas, gdy jest ona fikcyjna (z uwagi na W_P, K), w niefikcyjnej strukturze, jaką jest *tertium comparationis*, rozwiązuje się analogicznie jak w przypadku dzieł literackich: fikcyjna struktura przedstawiona daje się opisać na gruncie pewnego fragmentu $W_{P,K}$, na gruncie tego jej fragmentu, ze względu na który nie jest ona fikcyjna; na tymże też gruncie zachodzi interesujące nas zawieranie się.

Szczegółowe rozważenie tej kwestii, jak i w ogóle całego problemu przyporządkowania semantycznego (I i II stopnia) w dziełach sztuki plastycznej, wymagałoby oddzielnych badań, a w szczególności — znacznie dokładniejszej charakterystyki formalnej wszystkich trzech struktur wchodzących tutaj w grę.

Analiza występujących w historii sztuki opisów struktury przedstawionej prowadzi do wniosku, że analogia przyporządkowująca strukturze przedstawiającej strukturę przedstawioną jest zawsze możliwie najściślejsza; w strukturze stanowiącej *tertium comparationis* dla takiej analogii nie zawiera się już żadna różna od niej struktura, która mogłaby odegrać rolę innego *tertium comparationis*. Tak więc, jeśli np. stwierdzimy, że pewien fragment struktury przedstawiającej przedstawia kruka na gałęzi, to nie zgodzimy się z twierdzeniem, że przedstawia on jakiegokolwiek ptaka, jakkolwiek organizm żywy, jakkolwiek przedmiot fizyczny, chociaż — rzecz jasna — wówczas, gdy zachodzi analogia między danym fragmentem struktury przedstawiającej a krukiem, to zachodzi ona także między tym fragmentem a jakimkolwiek ptakiem, organizmem, przedmiotem.

²⁰ Warto dodać, że *tertium comparationis*, ze względu na które zachodzi analogia może mieć charakter nomotetyczny albo idiograficzny. Dla przykładu: struktura typu $\langle C, K, L \rangle$ lub $\langle C', K, L' \rangle$ jest idiograficzna, gdy klasa K jest „zamknięta” czasoprzestrzennie, w przeciwnym wypadku struktura ta jest nomotetyczna. Podział ten jest istotny dla dokładniejszego sformułowania różnic zachodzących między realizmem i naturalizmem.

Co więcej jednak — sposób, w jaki charakteryzuje się zazwyczaj „treść” (komunikowany stan rzeczy) plastycznego dzieła sztuki, wskazuje wyraźnie, że to właśnie *tertium comparationis*, ze względu na które między strukturą przedstawiającą a strukturą przedstawioną zachodzi analogia maksymalna, można w większości wypadków utożsamić ze strukturą komunikowaną przez dzieło sztuki plastycznej. Ponieważ zaś — jak już przyjęliśmy — strukturę przedstawioną konstituuje interpretacja przyporządkowująca jej sens komunikacyjny, przeto wynika z powyższego ustalenia, że w większości wypadków zasada maksymalnej analogii pozwala jednocześnie przyporządkować dziełu plastycznemu jego sens komunikacyjny oraz przyporządkować strukturze przedstawiającej strukturę przedstawioną. Zasada maksymalnej analogii obowiązuje na ogół także i wówczas, gdy związek między strukturą przedstawiającą a strukturą przedstawioną opiera się na analogii abstrakcyjnej.

O sytuacji, w której *tertium comparationis* dające analogię maksymalną jest nieidentyczne ze strukturą komunikowaną, będzie jeszcze mowa w dalszym ciągu rozważań niniejszych. Obecnie można w każdym razie stwierdzić, że przyporządkowanie semantyczne II stopnia, a więc przyporządkowanie łączące strukturę przedstawioną ze strukturą komunikowaną w dziele sztuki plastycznej posiada — przynajmniej wówczas, gdy *tertium comparationis* jest identyczne ze strukturą komunikowaną — taki sam charakter, jak w przypadku dzieł literackich: struktura przedstawiona zawiera się w komunikowanej. Różnica polegałaby przede wszystkim na tym, że podczas gdy w przypadku dzieła plastycznego nader istotną rolę odgrywa analogia stanowiąca podstawę zarówno przyporządkowania semantycznego I stopnia, jak i przyporządkowania semantycznego II stopnia, to w dziele literackim przyporządkowanie semantyczne I stopnia ugruntowane jest na relacji denotowania²¹.

Oczywiście zasada maksymalnej analogii nie może zagwarantować tego, by przyporządkowanie semantyczne I stopnia w dziełach plastycznych posiadało charakter jednoznaczny (w praktyce mniej lub bardziej zbliżony do jednoznacznego); konieczny jest tutaj współdziałanie kompetencji artystycznej. Co więcej jednak — jest faktem oczywistym chyba dla każdego socjologa kultury, że również samo dostrzeżenie przez odbiorcę analogii między strukturą przedstawiającą a strukturą przedstawioną nie byłoby możliwe bez udziału jego kompetencji artystycznej (W_R); sama wiedza przedmiotowa (W_p) z reguły nie wystarcza. Odnosi się to szczególnie do dzieł sztuki, w których występuje czynnik tzw. „deformacji”.

²¹ Co nie wyklucza faktu, że również i w dziełach literackich analogia między strukturą przedstawiającą (tekstem) a strukturą przedstawioną odgrywa nader istotną rolę; sugerują taką możliwość szczególnie utwoży poetyckie.

5

Należy zaznaczyć, że na terenie historii sztuki nieprzypadkowo nie korzysta się z pojęć łączących się z analogią abstrakcyjną, w szczególności — teoretyczną, którą obecnie będziemy rozważać. W dyscyplinie tej jak dotąd nie występują teorie w ścisłym tego słowa znaczeniu; zastępują je różnorakie sugestie o charakterze raczej intuicyjnym i metaforycznym. Odnosi się to w znacznej mierze również i do nauk bardziej dojrzałych metodologicznie; teoria rzadko posiada tam postać całkowicie wykończoną; poważne jej fragmenty są jedynie rekonstruowalne hipotetycznie. Otóż brak rozbudowanej refleksji teoretycznej wyraża się w szczególności w tym, że nauki o sztuce nie operują z reguły rozróżnieniem: pojęcie obserwacyjne — pojęcie teoretyczne, w związku z czym, kiedy mowa o analogii, dostrzega się wyłącznie bardziej „namacalną” analogię obserwacyjną, nie bierze się natomiast w rachubę możliwości występowania analogii odwołującej się do wiedzy o charakterze teoretycznym, szerzej — do wiedzy o charakterze abstrakcyjnym.

Pojęcie analogii abstrakcyjnej scharakteryzujemy w sposób następujący: między strukturą S_1 oraz S_2 zachodzi (na gruncie wiedzy W) analogia abstrakcyjna ze względu na *tertium comparationis* S_3 , jeżeli S_2 nie daje się opisać w języku wiedzy W przy wyłącznym użyciu zdań obserwacyjnych (ze względu na W).

Z określenia tego wynika, rzecz jasna, iż poszczególne zdania stwierdzające pojedyncze stany rzeczy składające się na S_3 oraz zachodzenie określonych relacji między tymi stanami rzeczy — muszą być zbudowane z terminów, z których niektóre przynajmniej posiadają charakter teoretyczny (nieobserwacyjny).

Podobnie jak w przypadku analogii wizualnej dadzą się tutaj wyróżnić, w zależności od fikcyjnego albo niefikcyjnego charakteru struktury przedstawionej S_2 , dwie odmiany analogii abstrakcyjnej: analogia teoretyczna, analogia quasi-teoretyczna.

Analogia abstrakcyjna odgrywa tę samą rolę w zakresie przyporządkowania semantycznego I oraz II stopnia co analogia wizualna. Jako ilustracją posłużymy się tutaj przykładem znanego obrazu Malewicza „Czarny kwadrat na białym tle”.

Niech S_1 będzie następującym fragmentem struktury przedstawiającej: $\langle C, \{ \text{ta oto kwadratowa powierzchnia z czarnej farby, ta oto kwadratowa powierzchnia z białej farby} \} \rangle$, relacja znajdowania się na tle), odpowiedni fragment struktury przedstawionej S_2 ustalić można, jak następuje: $\langle C, \{ \text{ta oto czarna płaszczyzna, ta oto biała płaszczyzna} \} \rangle$ relacja ruchomości planów) (zwrot: „relacja ruchomości planów” odnosi się do relacji polegającej na tym, że dwie płaszczyzny przybierają nieustannie

różne odległości względem siebie). Taki dobór S_2 jest usprawiedliwiony przez powołanie się na *tertium comparationis* S_3 : (\subset relacja czarnej płaszczyzny do białej, relacja bycia percypowanym w zmiennym oddaleniu od siebie).

Trzeba dodać, że uwzględniliśmy tutaj tylko fragment struktury przedstawiającej obrazu Malewicza, w związku z czym wyodrębniliśmy fragment tylko struktury przedstawiającej i struktury komunikowanej.

Na pierwszy rzut oka mogłoby wydawać się, że analogia abstrakcyjna funkcjonuje — jako podstawa przyporządkowania semantycznego I i II stopnia — wyłącznie w zakresie dzieł plastycznych zaliczanych do tzw. sztuki abstrakcyjnej. W rzeczywistości jednak sprawa przedstawia się inaczej: również w dziełach, których nie zalicza się do tego kręgu, w szczególności w dziełach tradycyjnych, obok analogii wizualnej nader istotną rolę odgrywała zawsze analogia abstrakcyjna. Co więcej, pozytywne oceny historyków sztuki dotyczące dzieł klasycznych z reguły podyktowane są przez mniej lub bardziej świadome uwzględnienie czynników konstytuujących organizację przestrzeni przedstawionej i komunikujących określone stosunki precepcyjno-przestrzenne. Czynniki zaś te właśnie występują w strukturze przedstawionej dzięki temu, że są one przyporządkowane odpowiednim elementom struktury przedstawiającej przez analogię abstrakcyjną.

Skoro więc analogia abstrakcyjna współlustała przyporządkowanie semantyczne I oraz II stopnia w dziełach sztuki plastycznej, przeto nawet w przypadku dzieł zaliczanych do sztuki abstrakcyjnej (w których analogia wizualna odgrywa rolę minimalną) mamy do czynienia ze strukturą przedstawioną i strukturą komunikowaną. Stąd wniosek, że określanie tych dzieł mianem „dzieł nieprzedstawiających” jest co najmniej mylące.

6

Sformułowane wyżej uwagi, charakteryzujące szkicowo przyporządkowanie semantyczne I oraz II stopnia w dziełach literackich i dziełach sztuki plastycznej, były niezbędne z tego m.in. względu, że pozwalają postawić następujące pytanie: czy relacja symbol — sens komunikacyjny symbolu występuje w ramach przyporządkowania semantycznego I stopnia, czy też — w ramach przyporządkowania semantycznego II stopnia? Bliższe rozpatrzenie różnych wypowiedzi na temat symbolu prowadzi do wniosku, że z terminem „symbol” wiąże się dwa zasadniczo różne znaczenia: przy pierwszym z nich relacja symbol — sens komunikacyjny symbolu występuje w kontekście przyporządkowania semantycznego I stopnia, przy drugim natomiast — w kontekście przyporządkowania semantycznego II stopnia.

Klasyczny przykład pierwszego sposobu pojmowania symbolu występuje w ramach teorii znaku C. S. Peirce'a; znaki dzieli się tutaj na: ikony, indeksy i symbole. Ikony reprezentują określone obiekty dzięki temu, że posiadają z nimi pewne wspólne własności, inaczej — dzięki temu; że między znakiem ikonycznym a reprezentowanym przezeń obiektem zachodzi analogia. Z reguły chodzi tutaj wyłącznie o analogię obserwacyjną (mówi się jednak zawsze — myląc — o analogii w ogóle). Indeksy zaś — to oznaki (symptomy) reprezentowanych obiektów. Symbole wreszcie posiadają charakter „konwencjonalny”; należą tutaj m.in. wyrażenia językowe (przy czym wyrażenia onomatopieczne są zarazem ikonami).

Otóż łatwo zauważyć, że pojmowane w taki mniej więcej sposób symbole należą do dziedziny przyporządkowania semantycznego I stopnia. Posiadają one istotnie charakter „konwencjonalny”, natomiast symbole w drugim znaczeniu tego słowa należą do dziedziny przyporządkowania semantycznego II stopnia oraz charakteru „konwencjonalnego” nie posiadają.

Ponieważ w dalszym ciągu interesować nas będzie wyłącznie drugie pojęcie symbolu, pojęcie znacznie częściej stosowane w ramach badań nad sztuką od pojęcia pierwszego (choć równie często mieszane z nim), przytoczymy poniżej szereg wypowiedzi operujących tym właśnie drugim pojęciem symbolu. Podkreślić należy, iż jest ono ściśle związane z pojęciem alegorii, które stosowane jest bardziej jednolicie niż pojęcie symbolu: przy wyłącznym uwzględnieniu przyporządkowania semantycznego II stopnia.

Oto co na temat alegorii oraz symbolu czytamy w *Reallexicon zur Deutsche Kunstgeschichte*²²:

„Przez alegorię rozumie się przedstawienie, w którym całkowicie zostaje wyrażona nieoglądowa (nie do przedstawienia) pojęciowa albo myślowa treść przedstawienia (np. niesprawiedliwość) przy pomocy środków obrazowych. Niełatwo odróżnić przedstawienie alegoryczne od symbolicznego. Nie można jednak — jak to się często dzieje — stawiać między nimi znaku równości. Symbolikę w jej najczystszej formie widzimy tam, gdzie proste, najczęściej przedmiotowe, formy na gruncie przyjętego, racjonalnie nieuchwytnego, istotnego podobieństwa zastępują wyższą i ogólniejszą treść [...]. Treściowe możliwości przedstawienia symbolicznego są i inne, i nieporównanie bardziej dalekosiężne niż — przedstawienia alegorycznego [...] Symboliczne i alegoryczne przedstawienia przechodzą w siebie tam, gdzie pierwotnie symboliczny obraz zaczyna — dzięki racjonalizacji swej treści — ogólnie podlegać dydaktycznej interpretacji”. Alegorię charakteryzują często „[...] fantastyczne przedstawienia, które nie mają żadnej

²² J. Held, *Allegorie*, [w:] *Reallexicon zur Deutsche Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937, Bd. 1, s. 317.

pretensji do podpadającego pod zmysły prawdopodobieństwa [...]. Alegoria jest w sposób naturalny ugruntowana w języku; każde pojęcie rzeczownikowe mieści w sobie zarodek personifikacji, każda metafora podsuwa artyście obraz. Treść alegorii najczęściej jest wyprowadzona w plastyce od tych właśnie i wielu innych obrazowych sposobów językowego wyrażania [...]"

Zauważmy przede wszystkim, że „przedstawienie alegoryczne” („symboliczne”), o którym mowa w cytowanej wypowiedzi, może być rozumiane bądź sytuacyjnie (stan rzeczy), bądź przedmiotowo (obiekt). Z powodu, który za chwilę stanie się oczywisty, będziemy „przedstawienie” owo eksplikowali jako pewną sytuację. Oto zaś najistotniejsze tezy sugerowane przez powyższą cytate; przedstawiamy je przy pomocy wprowadzonego już przez nas aparatu pojęciowego:

A. Sytuacja alegoryczna oraz sytuacja symboliczna są przedstawionymi stanami rzeczy (występującymi w strukturze przedstawionej).

B. Sytuacja alegoryczna oraz sytuacja symboliczna posiadają charakter fantastyczny: zdania opisujące je są nie tylko fikcjonalne, ale — co więcej — niezgodne z nomotetyczną częścią aktualnej wiedzy (stąd sytuacje te nie posiadają „podpadającego pod zmysły prawdopodobieństwa”),

C. Predykaty występujące w zdaniach opisujących sytuację alegoryczną lub symboliczną posiadają charakter obserwacyjny („pojęciowa treść przedstawienia zostaje wyrażona za pomocą środków obrazowych”).

Tezy A — C wymieniają cechy wspólne sytuacji alegorycznej i symbolicznej, natomiast tezy poniższe charakteryzują dzielące je różnice:

a. Komunikowany przez sytuację alegoryczną stan rzeczy jest jej jednoznacznie przyporządkowany („treść” alegorii zostaje „całkowicie wyrażona” przez nią, nie ma dla niej dalszych możliwości interpretacyjnych); sytuacja symboliczna tej własności nie posiada („treściowe możliwości przedstawienia symbolicznego są bardziej dalekosiężne”).

b. Komunikowany przez sytuację alegoryczną stan rzeczy posiada charakter dyskursywny: składa się z denotacji określonych wyrażen danego, powszechnie stosowanego języka („alegoria jest w sposób naturalny ugruntowana w języku”); sytuacja symboliczna tej własności nie posiada.

c. Sytuacja symboliczna przekształca się w sytuację alegoryczną wówczas, gdy upowszechnia się interpretacja przyporządkowująca jej określony, dyskursywny stan rzeczy jako stan rzeczy przez nią komunikowany („treść” „pierwotnie symbolicznego obrazu” ulega „racjonalizacji”).

Teza A jest najzupełniej oczywista, wymienimy przeto kilka wypowiedzi nawiązujących do tez B i C.

„Symbolizowany motyw pojawia się zawsze w nowych związkach: raz w racjonalnych, raz w irracjonalnych związkach myślowych; w częściowo przeto świadomej, częściowo nieświadomej asocjacji idei; w różnych wreszcie

indywidualnych związkach przeżyciowych, które nadają identycznym, obiektywnym doświadczeniom stale różny sens”²³ „[...] zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie. [...] za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkresne widnokreśli ukrytej, nieskończonej, nieziennej i niepojętej istoty rzeczy”²⁴.

Druga z cytowanych wypowiedzi akcentuje własność sytuacji symbolicznej, którą zwykle określa się w sposób mylący jako jej „dwuwarstwowość”, „pośredniość”. Chodzi tu o to, że poszczególne elementy sytuacji symbolicznej: własności, relacje — są rozpoznawalne przez interpretatora bez względu na to, czy zdaje on sobie sprawę z symbolicznego sensu tej sytuacji; ustalenie owego sensu jest sprawą dodatkowej hipotezy dodatkowo strukturalizującej rozpoznane uprzednio elementy. Tak rozumiana „pośredniość” sytuacji symbolicznej zagwarantowana jest przez tezy B i C: przy rozpoznawaniu odpowiednich fragmentów sytuacji symbolicznej angażujemy wiedzę obserwacyjną (teza C), jednakże w ramach tej samej wiedzy nie możemy opisać sensu komunikacyjnego sytuacji symbolicznej, ponieważ (jako całość) posiada ona charakter fantastyczny (jest niezgodna z nomotetyczną częścią tej wiedzy — teza B).

Jednoznaczność sensu komunikacyjnego sytuacji alegorycznej i niejednoznaczność tego sensu w przypadku sytuacji symbolicznej podkreślają wypowiedzi następujące: „Nazwać jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; zasugerować — to dopiero ideał”²⁵. Jest to ideał znakomitego symbolisty S. Mallarmégo. W podobnym duchu charakteryzuje sytuację symboliczną Goethe, przeciwstawiając ją alegorii: „Symbolika przemienia zjawisko w ideę, ideę w obraz, i to tak, że idea w obrazie zawsze nieskończenie oddziałuje i nie jest osiągalna; jeżeli nawet będziemy wypowiadać ją we wszystkich językach, pozostanie nadal niewypowiedziana”²⁶. O „wieloznaczności” symbolu i jego „ziennej interpretowalności” piszą E. von Sydow²⁷ i A. Hauser²⁸. Również S. Skwarczyńska podkreśla tę właśnie różnicę między sytuacją symboliczną i alegoryczną: „Mówimy o alegorii

²³ A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, s. 49.

²⁴ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*.

Wstęp do *Wyboru pism: Dramat M. Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXVIII.

²⁵ S. Mallarmé, *Oeuvres completes*, Paris 1956, s. 869.

²⁶ J. W. Goethe, *Sprüche in Prosa (Maximen und Reflexionen)*, nr 742, 743.

²⁷ E. von Sydow, *Form und Symbol*, Potsdam 1928, s. 28.

²⁸ A. Hauser, op. cit., s. 47.

wtedy, gdy przedmiot przedstawiony ewokuje nadbudowę o jednej ściśle określonej treści”.

Przedmiot przedstawiony musi „[...] mieć taką postać, aby nieodparcie ewokowała tę i tylko tę właśnie interpretację”²⁹. Podobnie autorzy *Zarysu teorii literatury* M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: Z alegorią mamy do czynienia wówczas, „[...]gdy jakiś znak językowy lub przedmiot [...] stale zastępuje jakieś pojęcie [...], czego nie ma nigdy w zjawisku symbolu, który raczej naprowadza na przedmiot symbolizowany czy go sugeruje, nigdy zaś w pełni nie zastępuje”³⁰.

Łatwo zauważyć, że wszyscy niemal cytowani autorzy łączą tezę a — o „jednoznaczności” sytuacji alegorycznej i „wieloznaczności” sytuacji symbolicznej — z tezą b — o językowej „uchwytności” sensu komunikacyjnego pierwszej i „nieuchwytności” sensu komunikacyjnego drugiej. Teza c posiada raczej charakter historyczny, ale charakteryzowana przez nią transformacja da się zawsze wyjaśnić na gruncie tez b i c.

7

Tezy A — C i a — c stanowić będą dla nas kryterium adekwatności eksplikacji terminów: „sytuacja alegoryczna”, „sytuacja symboliczna”; z eksplikacji tych wynikać winny owe tezy.

Sytuacja alegoryczna — z uwagi na $W_{P,K}$ — jest to przedstawiony stan rzeczy spełniający trzy następujące warunki:

(1) zdanie opisujące go na gruncie $W_{P,K}$ zawiera wyłącznie predykaty obserwacyjne (z uwagi na $W_{P,K}$), (2) zdanie to posiada charakter fantastyczny (niezgodne jest z nomotetyczną częścią W_P), (3) sens komunikacyjny tej sytuacji posiada charakter globalny — określa go kompetencja wchodząca w skład W_K .

Sytuacja symboliczna różni się od sytuacji alegorycznej tylko warunkiem (3): sens komunikacyjny tej sytuacji posiada charakter indywidualny — nie określa go kompetencja wchodząca w skład W_K .

Przydatne będzie, jak się zdaje, wyróżnienie następującego pojęcia:

Symbol lub alegoria w węższym sensie — z uwagi na $W_{P,K}$ — jest to każdy taki element dystynktywny sytuacji symbolicznej lub alegorycznej (z uwagi na $W_{P,K}$), że zastąpienie go przez pewien element paradygmatycznie z nim równoważny (np. własność bycia lwem przez własność

²⁹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 306.

³⁰ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962, s. 117. Zauważmy przy okazji, że włączając tu „znaki językowe” autorzy *Zarysu* nie odróżniają od siebie dwu wyodrębnionych przez nas rodzajów przyporządkowania semantycznego. Konsekwencją tego jest alegoryczny charakter każdego wyrażenia językowego o ustalonym znaczeniu.

bycia kangurem) powoduje, iż sytuacja traci charakter symboliczny lub alegoryczny (z uwagi na $W_{P,K}$).

Łącząc pojęcie sytuacji symbolicznej i symbolu w węższym sensie z operacją sumowania logicznego otrzymamy pojęcie symbolu w szerszym sensie. Analogicznie — dla sytuacji alegorycznej i alegorii w węższym sensie. Trzeba zauważyć, że w wypowiedziach teoretyków sztuki trzy człony obydwu szeregów: sytuacja symboliczna, symbol w węższym sensie, symbol w szerszym sensie; sytuacja alegoryczna, alegoria w węższym sensie, alegoria w szerszym sensie — ustawicznie są ze sobą mieszane.

Fakt, że ze sformułowanych wyżej eksplikacji sytuacji alegorycznej i symbolicznej wynikają tezy A — C, jest oczywisty, rozważmy więc pokrótce kwestię wynikania z nich tez a i b.

Jednoznaczne przyporządkowanie sytuacji alegorycznej jej sensu komunikacyjnego (komunikowanego przez nią stanu rzeczy) jest zagwarantowane przez warunek (3) eksplikacji; reguły interpretacji kulturowej wchodzące w skład kompetencji K określają ten sens jednoznacznie, a przy tym jest to — rzecz jasna — przyporządkowanie jednolite dla wszystkich członków grupy posługującej się odnośnym systemem kulturowym. Jednocześnie wieloznaczny charakter przyporządkowania sensu komunikacyjnego sytuacji symbolicznej wynika również z warunku (3) eksplikacji tego pojęcia: sens ten rekonstruować można jedynie w trybie hipotetycznym, podejmując takie czy inne próby interpretacyjne, które mogą ewentualnie stanowić później podstawę dla formowania się nowych reguł interpretacji kulturowej (por. tezę c).

Z warunku (3) eksplikacji sytuacji alegorycznej wynika również, iż stan rzeczy komunikowany przez tę sytuację posiada charakter dyskursywny (teza b); reguły kompetencji kulturowej muszą bowiem odwoływać się do zaakceptowanej w danym systemie kulturowym wiedzy przedmiotowej (W_P), pozwalającej stwierdzić odnośny stan rzeczy. Analogicznie fakt, że z sensem komunikacyjnym sytuacji symbolicznej sprawa przedstawia się wręcz przeciwnie (druga część tezy b), wynika z trzeciego warunku występującego w eksplikacji sytuacji symbolicznej. W myśl tego warunku jest to sens indywidualny, a więc nie przewidywany przez reguły kompetencji kulturowej; rekonstruować go można jedynie w trybie hipotetycznym, a przy tym wybór między różnymi hipotezami interpretacyjnymi jest do pewnego stopnia arbitralny: każda hipoteza zadowalająco wyjaśniająca strukturę przedstawioną (i organizującą ją w znacznym stopniu) jest dopuszczalna.

Zakres dopuszczalnych interpretacji sytuacji symbolicznej oraz stopień nieokreśloności tych interpretacji są tym znaczniejsze, że sytuacja owa posiada charakter fantastyczny (warunek (2) eksplikacji). W związku z tym zgodna z ową sytuacją część naszej wiedzy nomotetycznej, dotycząca

prawidłowości dziedziny zjawisk obserwowalnych (warunek (1) eksplikacji), może nie wystarczyć dla określenia sensu komunikacyjnego sytuacji symbolicznej. Wiadomo, iż w praktyce tak właśnie najczęściej bywa. Co więcej: z reguły nie wystarcza także cała, nie „zakwestionowana” przez sytuację symboliczną, wiedza nomotetyczna; w rezultacie musimy hipotetycznie rekonstruować sens komunikacyjny sytuacji symbolicznej już nie na gruncie zastanej wiedzy $W_{P,K}$, lecz na gruncie jakiejś wiedzy nowej, niekiedy nawet niezgodnej z wiedzą zastaną. Jeśli ta nowa wiedza nigdy nie stanie się powszechna (nie zasymiluje jej żaden system kulturowy), to sens komunikacyjny sytuacji symbolicznej nigdy nie utrwali się; nie przekształci się ona nigdy w sytuację alegoryczną. Jest to właśnie ów ideał symbolu Goethego, a także — przede wszystkim nawet — Mallarmégo.

Spośród licznych konsekwencji, jakie — na gruncie przyjętych przez nas założeń — posiadają sformułowane wyżej eksplikacje, wyodrębnimy jeszcze następującą.

Skoro struktura przedstawiona konstituuje się ostatecznie dopiero wówczas, gdy określony jest sens komunikacyjny dzieła sztuki, to wynika stąd, że również sytuacja symboliczna oraz alegoryczna ostatecznie konstituują się dopiero w momencie ustalenia ich sensu komunikacyjnego. Struktura alegoryczna jest dana niejako natychmiast dzięki regułom kompetencji kulturowej (stąd też jej fantastyczność nie sprawia interpretatorowi najmniejszego kłopotu i stąd jej tak często podkreślany charakter „konwencjonalny”: nie wymagający interwencji naszej wiedzy przedmiotowej przy interpretacji), natomiast struktura symboliczna posiada „Janusowe oblicze”: jest nieustalona i zmienna tak jak i interpretujące ją hipotezy. Zauważmy dalej, że w przypadku dzieł sztuki plastycznej obydwie sytuacje strukturalizują się — z uwagi na ich charakter fantastyczny — tylko częściowo na gruncie analogii wizualnej; analogia ta zapewnia nam rozpoznanie poszczególnych elementów dystynktywnych, jednakże nie jest w stanie ustrukturalizować całej sytuacji (alegorycznej czy symbolicznej). Wynika stąd, że sens komunikacyjny tej sytuacji, którego rozpoznanie pozwala ją ustrukturalizować, nie jest tutaj identyczny z *tertium comparationis* analogii. Fakt, że przy interpretacji sytuacji alegorycznej lub symbolicznej abstrahujemy w znacznej mierze od struktury przedstawiającej, której rola w zasadzie ogranicza się do wyznaczenia (w oparciu o *tertium comparationis*) poszczególnych elementów struktury przedstawionej, wyjaśnia nieprzychylnie często nastawienie teoretyków sztuk plastycznych do (szeroko rozumianego) „symbolizmu”. Tworzenie dzieł powstających w ramach tej orientacji nie zmusza do wzbogacania kompetencji artystycznej w zakresie „czysto malarskim”.