

KRYSTYNA PIĄTKOWSKA, KRZYSZTOF PIĄTKOWSKI  
 Uniwersytet Łódzki i UMK w Toruniu

## SZTUKMISTRZ Z WERSALU, CZYLI O SZTUCE W KULTURZE. INSPIRACJE LÉVI-STRAUSSOWSKIE

Wybitne osobowości można określać metaforycznie; tym bardziej uczonego, który swoją myśl prezentuje raz na sposób poety, to znów przyjmuje postawę kompozytora. I nie chodzi tylko o pełną refleksji i artyzmu książkę *Smutek tropików*, lecz ogólniej: o styl wykładu i styl myślenia.

Claude Lévi-Strauss do charakteru i formy treści starannie dobiera odpowiednią oprawę: wieloznaczne w kompozycji obwoluty książek, wyszukane ilustracje, metaforyczne tytuły. Można pomyśleć, że przygotowuje czytelnika do odbioru dzieła zarówno naukowego jak i artystycznego. Taki synkretyczny komunikat (o cechach „mitologicznych”) sam w sobie może być wartością kulturową — nic dziwnego, że potrafi emocjonalnie oddziaływać na odbiorcę.

Być może to właśnie — oprócz, oczywiście, niewątpliwych walorów myślowych, poznawczych i prekursorskich jego dzieł — przyczyniło się do ugruntowania ogromnej sławy uczonego, nieporównywalnej z innymi etnologami. Pokazny dorobek twórcy autora *Antropologii strukturalnej* obrósł w niemal niezliczoną ilość opracowań krytycznych, zmierzył się z okazałym zestawem zarzutów<sup>1</sup>. Abstrahując nawet od konkretności tych zarzutów, trudno oprzeć się wrażeniu, że zbyt często koncepcje Lévi-Straussa napotykają mur krytyki w etnologii; powoduje to chyba swoistą „krytyczną fiksację” także u etnografów, którzy dobrze tego autora nie znają.

Podejmując dialog z Lévi-Straussem trzeba mieć świadomość, na jakich podstawach teoretycznych została ufundowana jego metoda struk-

<sup>1</sup> Kwerenda światowych czasopism etnologicznych pokazuje, iż trudno znaleźć tytuł, w którym brakowałoby opracowań krytycznych czy prezentujących myśl Lévi-Straussa. Za przykład niech jednak posłużą dwa krytyczne angijęzyczne opracowania książkowe: Hayes E. N., Hayes T. (eds.), *Claude Lévi-Strauss. The Anthropologist as Hero*. Cambridge, Mass., 1970; E. Leach, *Lévi-Strauss*, Warszawa 1973.

turalna, jaki był krąg inspiracji intelektualnych, wzorów badawczych<sup>2</sup>. Trudno akceptować trywialne opinie w rodzaju tej: „strukturalna antropologia Lévi-Straussa to eklektyczna wersja myśli Rousseau, Kanta, Hegla, Marksa, Durkheima, Freuda i wielu innych”<sup>3</sup>. Tak powstają potoczne „mity” o strukturalizmie (jeśli przyjąć za E. Mieletyńskim, że mit sprowadza istotę rzeczy do jej genezy).

Należy zdawać sobie sprawę z ewolucji koncepcji Lévi — Straussa z lat 40-tych i 50-tych; zwłaszcza widoczne jest to np. w analizach systemów pokrewieństwa. Pod koniec lat pięćdziesiątych centrum zainteresowań lingwistyki zaczyna się przemieszczać z badań nad systemami fonemów — w stronę studiów nad transformacjami znaczeń językowych, ich generowaniem — i ku semantyce: systemom znaczeń językowych i ich konstytucji w tekstach. Równocześnie procedury opisu dystrybucji elementów w systemie zastępowane są próbami sformalizowanych

<sup>2</sup> W rozmaitych opracowaniach słusznie wskazuje się na inspiracje koncepcjami E. Durkheima, M. Maussa, F. de Saussure'a, M. Trubieckiego, R. Jakobsona i Praskiej szkoły językoznawczej. Zob. np. W. Burszta, *Implikacje metodologiczne krytyki koncepcji Claude Lévi-Straussa*, „Lud” 1980, t. 64, s. 107-110. Sam Lévi-Strauss podkreśla swoje fascynacje psychoanalizą Freuda, surrealizmem, Markssem, Kantem, Rousseau; można mówić o wpływie (modnym w 40 latach) matematyki na humanistykę — widać to zwłaszcza w *Les structures élémentaires de la parenté* — i nie zapominać o klasykach etnologii, zwłaszcza J.G. Frazerze i F. Boasie. Warto jednak wskazać także na prace badaczy, które niewątpliwie wpłynęły na kształt analiz Lévi-Straussa. Oczywiście E. Durkheima i M. Maussa *O niektórych formach klasyfikacji*, uważane za prestrukturalną analizę; pracę sinologa M. Graneta *La pensée chinoise*, Paris 1934, o starochińskiej myśli, gdzie wyodrębnione semiotyczne struktury ukazane są w etnograficznym kontekście; niektóre prace A. Hocarta, próbujące wprowadzać metody opisu mitologicznych i społecznych struktur w terminach opozycji binarnych (nb. podobne analizy niezależnie i wcześniej od Lévi-Straussa prowadził radziecki badacz A. M. Zołotariew *Dualna organizacja pierwotnych narodów i pochodzenie dualistycznych kosmogonij*, 1941); analizy amerykańskiego badacza F. H. Cushinga o plemieniu Zuni, w którym długo przebywał, a zwłaszcza siedmioczłonowy model struktury mitologii i jego wyjaśnienie poprzez odniesienie do życia społecznego plemienia (dał podstawy budowy etnologicznych modeli); wpływ wywarły też analizy mitologiczne G. Dumézila i H. Gregoire'a; nie można zapominać także o Ecole Libre des Hautes Etudes przy New School for Social Research w Nowym Jorku w czasie wojny i osobitych spotkaniach z R. Jakobsonem (koncepcja opozycji binarnych w fonologii, potem morfologii i składni), a także z E. Cassirerem i jego koncepcją neokantowskiego symbolizmu; niektórzy twierdzą, że poprzez Jakobsona, Lévi-Strauss zapoznał się z pracą W. J. Proppa, w tym czasie powstaje też kapitalna praca M. Bachtina o F. Rabelais'em. Zob. W. W. Iwanow, *C. Lévi-Strauss i strukturalna teoria etnografii*, [w:] *C. Lévi-Strauss, Strukturalna antropologia*, Moskwa 1983, s. 413-417.

<sup>3</sup> B. Scholte, *Epistemic paradigms; some problems in cross-cultural research on social anthropological history and theory*, w: E. T. Hayes (ed.) *Claude Lévi-Strauss, The Anthropologist as Hero*, op. cit., s. 120.

opisów transformacji i generacji znaczeń, a także — reguł semantycznych, oddających różne intuicje badawcze swoich autorów.

Pewną ewolucję, niezupełnie może adekwatną do lingwistyki, przeszedł także Lévi — Strauss. Cztery tomy *Mythologiques*, dwa tomy *La voie des masques* i tom pisanych w międzyczasie artykułów teoretycznych *Anthropologie structurale deux*<sup>4</sup> — różnią się pod względem metodologicznym od prac wcześniejszych.

W *Mythologiques I. Le cru et le cuit* autor analizuje mit Indian południowoamerykańskich Bororo o bohaterze, który dostawszy się do usytuowanego na mitologicznym drzewie gniazda orląt, otrzymał od orla (w innych mitach jaguara) środki do wzniecania ognia. Lévi-Strauss pokazuje, że inne mity ościennych plemion można potraktować jako transformacje tego podstawowego o indiańskim Prometeuszu. Metoda analizy pozwala na podstawie struktury pra-mitu generować transformujące struktury innych mitów (podobnie jak w transformacyjno—generatywnej gramatyce). W pracy *Mythologiques II. Du miel aux cendres* wychodzi od podstawowej opozycji tytoń (tabaka — miód, opierając się o dane z języków europejskich (francuskiego) — łączy z tytoniem wyobrażenia o czymś głupim (w polskim — ciemny jak tabaka), a z miodem o czymś dobrym (w polskim — dobry jak miód). Następnie przenosi swe rozważania na mitologię amerykańską, widząc w tej podstawowej opozycji przejawianie się pewnych uniwersalnych cech kulturowych. W tomach *Mythologiques III. L'Origine des manières de table* i *Mythologiques IV. L'homme nu* Lévi-Strauss prezentuje z kolei metodę badania transformacji jednych mitów w inne — w mitologiach tym razem Indian północnoamerykańskich. Prezentując wzorowo metodę analizy odnalazł w mitologii Ameryki Północnej mit o bohaterze i gnieździe orłów, o tej samej strukturze co brazylijski. Badacz widzi w tym przejaw ogólniejszej zasady o przetrwaniu enklaw najstarszych mitów powiązanych systemem odniesień znaczących (notabene jest to niebanalny przyczynek do hipotez na temat rozchodzenia się pra-kultur, tym bardziej, że podobne mity odkryto w zachodniej Syberii, m. in. u Ugrów; koresponduje to także ze współczesnymi badaniami językoznawczymi nad genetycznym pokrewieństwem języków amerykańskich Indian). W ostatnim tomie *L'homme nu* Lévi-Strauss wydobywa także podstawowo-

<sup>4</sup> C. Lévi-Strauss, *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris 1964; *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, Paris 1966; *Mythologiques III. L'Origine des manières de table*, Paris 1968; *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris 1971; *La voie des masques*, 1, 2, Geneve 1975 (polski przekład oparty na wydaniu skróconym z 1979 r. — *Drogi masek*, Łódź, 1985); *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973 (przekład anglojęzyczny — *Structural Anthropology volume 2*, Penguin Books 1978).

wie inwarianty objawiające się przy strukturalnych transformacjach mitów.

Natomiast w *Drogach masek*, śledząc mity północnoamerykańskich Indian o naturalnym pochodzeniu miedzi (wyobrażanej pod postacią słońca lub błyszczącej jadowitej ryby), odkrywa „przy okazji” analizy, iż miedź rzucano w ognisko, co pozwala mu udowodnić tezę o wytopie miedzi w epoce prekolumbijskiej (dotychczas uważano, że taki fakt nie miał miejsca) — technikę wytopu rekonstruuje na podstawie tych mitów. Píše, że mity nie mogą się interpretować same w sobie, jako obiekty izolowane. „Mit nie ujawnia sensu rozpatrywany wyłącznie z punktu widzenia semantyki, sens ten zyskuje dopiero poprzez umiejscowienie go w grupie jego transformacji (...). Każdy mit pozostałby niezrozumiały, gdyby nie można go było przeciwstawić innym wersjom tego samego mitu lub też mitom na pozór różnym: tak samo jak każdą sekwencję mityczną należy zestawiać z innymi sekwencjami tego samego albo odmiennego mitu, przede wszystkim takimi, których podstawa logiczna i konkretna zawartość treściowa, rozpatrywane w najdrobniejszych szczegółach, wydają się stanowić jej odwrotność”<sup>5</sup>. Chyba w tych z konieczności bardzo skrótowych omówieniach rysuje się metoda badań Lévi-Straussa, dość wyraźnie różniąca się od postępowania badawczego prezentowanego przez niego we wcześniejszych pracach. *Mythologiques* wprowadza pewną rewolucję w etnologii (nauce), ponieważ zmienia zasady naukowej procedury: „wypuszcza naukę z klatki faktów”, najpierw uogólniając, później porównując fakty (rekonstruuje znaczące struktury i transformacje, posługując się metaforą i analogią); otwiera zatem nową perspektywę poznawczą<sup>6</sup>.

C. Lévi-Strauss opublikował o sztuce niewiele studiów, kilka wcześniejszych opracowań porównawczych<sup>7</sup>, jednak ciekawsze i bardziej inspirowane wydają się nam jego refleksje na ten temat rozproszone w nowszych książkach, czy zaprezentowane w wywiadach<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> C. Lévi-Strauss, *Drogi...*, *op. cit.*, s. 10, 35.

<sup>6</sup> Zob. J. I. Pratts, *Sciences, ideology and false demons*, „American Anthropologist”, vol. 72, 1974, nr 5, s. 1324.

<sup>7</sup> C. Lévi-Strauss, *Rozdwojenie przestawienia o sztukach Azji i Ameryki*, (w:) *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 329 - 356; *Wąz o ciele wypełnionym rybami*, tamże, s. 357 - 362; *L'art de déchiffrer les symboles*, „Diogenes”, 1954, nr 5.

<sup>8</sup> Np. fragmenty niektórych artykułów z *Anthropologie structurale deux* (z przekł. ang. rozdz. *The Scope of Anthropology*, s. 11 - 13; *Answers to Some Investigations*); *Drogi masek*, gdzie m. in. istotnym problemem jest wzajemna zależności mitu i sztuki; G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, Warszawa 1968.

Zanim przejdziemy do naszych inspiracji Lévi-Straussowską myślą o sztuce, zatrzymajmy się jeszcze przy trzech zagadnieniach: sporze U. Eco z ortodoksyjnym strukturalizmem w kontekście sztuki, współczesnym paradygmacie pojęć estetycznych oraz problemie podmiotu w koncepcjach strukturalnych.

Znany strukturalista U. Eco w książce *Dzieło otwarte*<sup>9</sup> (1962) przeciwstawił swoją koncepcję otwartego dzieła sztuki — rozumieniu strukturalistycznemu, które nadawało dziełu charakter stałej, ograniczonej, zamkniętej struktury. Jak pamiętamy z wcześniejszych analiz Lévi-Straussa — badany był wewnętrzny porządek elementów i ich wzajemne stosunki w strukturze. Można powiedzieć, że wewnętrzna dyferencjacja sensów takiego dzieła — była następstwem owego zamknięcia całości. Już jednak estetyk J. Mukařovský, przedstawiciel Praskiego Koła Lingwistycznego zauważył, że stosunki między elementami dzieła sztuki są swoiste i dialektyczne, a więc „nie mogą być dedukowane z pojęcia całości, całość nie jest nią prior, lecz posterior, więc ich konstatowanie nie jest kwestią oderwanej spekulacji, lecz empirii”<sup>10</sup>. Jego zdaniem stałe w dziele sztuki są zespoły składników struktury, a przemianom podlegają stosunki między nimi. „W przebiegu czasu struktura zachowuje tożsamość, podczas gdy jej wewnętrzny porządek, współzależność elementów, nieustannie się zmienia. W swych wzajemnych stosunkach poszczególne składniki starają się uzyskać przewagę, każdy z nich objawia dążność do utwierdzenia się kosztem innych; słowem: hierarchia, wzajemna podrzędność i nadrzędność składników (nie będąca niczym innym jak objawem wewnętrznej jedności dzieła) znajduje się w stanie ciągłych przeobrażeń. Te zaś składniki, które chwilowo wybijają się na plan pierwszy, mają decydujące znaczenie dla ogólnego sensu struktury artystycznej, który zmienia się w wyniku każdorazowego ich przegrupowania”<sup>11</sup>. A zatem struktura sensów dzieła zachowuje swoją tożsamość, nawet w obliczu różnych interpretacji.

Jednak ten trop bywał w analizach strukturalnych zarzucany, a kierowano się ku segmentacji ciągłego komunikatu na jednostki dyskretne. Zabieg ten przeprowadzono dość dowolnie. Zresztą sam Lévi-Strauss dawał tylko ogólne wskazówki: jednostki takie „nie mogą być przyrównywane ani do fonemów, ani do morfemów, ani do semantemów”, trzeba ich szukać na innym poziomie, postępując „przez przybliżenia, próby

<sup>9</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

<sup>10</sup> Mukařovský, *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1972, s. 9.

<sup>11</sup> Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 26.

i błędy kierując się zasadami, stanowiącymi podstawę analizy strukturalnej w jej wszelkich postaciach: ekonomii tłumaczenia; jedności rozwiązania; możliwości odtworzenia całości wychodząc od części i przewidzenia dalszych kroków wychodząc od danych, które się już posiada”<sup>12</sup>. W konsekwencji w tym samym materiale analitycznym różnie wyodrębniano elementy nieciągłe; efekty analiz były też różne — brakowało kryteriów, który sposób analizy i jej rezultat jest właściwy. Niektórzy proponowali doskonalenie metody, dopuszczającej niebezpieczny margines dowolności i nie zapewniającej wiarygodności otrzymanych wyników<sup>13</sup>.

U. Eco twierdzi, że strukturalizm nie dostrzega istoty dzieła sztuki, „rości sobie pretensję do analizy form znaczących pomijając zmienną grę znaczeń, jakie się w nich zbiegają, (...) pretenduje do analizy i opisu dzieła sztuki jako «kryształu», jako czystej struktury znaczącej, pomijając historię jego różnych interpretacji”<sup>14</sup>. Strukturalne założenie o zamkniętym charakterze dzieła sztuki, zdaniem Eco, nie sprawdza się — dlatego proponuje on przyjęcie jego otwartego charakteru. To otwarcie rozumie jako fundamentalną wieloznaczność przekazu artystycznego, jako trwałą cechę każdego dzieła w każdym czasie. Pojęcie „dzieła otwartego” nie jest kategorią krytyczną, a raczej hipotetycznym modelem, pozwalającym ukazywać kierunek rozwoju sztuki. „Fakt, że myślimy o dziele otwartym jako o pewnym modelu, oznacza, że uważamy za możliwe wyodrębnić w różnych sposobach działania wspólną tendencję operacyjną, zmierzającą do tworzenia dzieł, w których — z punktu widzenia odbiorców — odkrywamy podobieństwa strukturalne”<sup>15</sup>. Konstrukcja ta zakłada pewną koncepcję odbioru, gdzie jest miejsce na aktywną interpretację, przeżycie i „dopełnienie” dzieła sztuki przez odbiorcę. „Otwarcie jest [...] warunkiem wszelkiego przeżycia estetycznego, a każda forma dająca się percypować, o ile ma wartość estetyczną, jest «otwarta». I to nawet w przypadku, kiedy artysta zamierza przekazać nam nie wieloznaczny, ale jednoznaczny komunikat. [...] Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, [...] im więcej aspektów ukazuje odbiorcy, nie tracąc zarazem własnej tożsamości”<sup>16</sup>. Zatem zmieniające się tzw. kody odbiorcze za każdym razem współkonstruuują dzieła sztuki, stwarzają możliwość różnych interpretacji — trafnie można określić „dzieło otwarte” jako „metaforę epistemo-

<sup>12</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 290 - 291.

<sup>13</sup> T. Todorow, *Kategorie opowiadania literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1968, nr 4, s. 301. Por. także: G. Sztabiński, *Koncepcja „dzieła otwartego” Umberto Eco a problem wartości*, „Studia Estetyczne”, t. 17, 1980, s. 291 - 312.

<sup>14</sup> U. Eco, *op. cit.*, s. 14.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 9 - 110.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 83 - 84, 26.

logiczną". Z takiego punktu widzenia ma rację Eco, kiedy uważa, że Lévi-Strauss i Jakobson analizując *Les chats* Baudelaire'a nie ukazują struktury, która istnieje poza interpretacjami subiektywnymi i historycznymi, lecz „dokonują takiej jej interpretacji, jaka możliwa jest dopiero dzisiaj, w świetle osiągnięć kulturalnych naszego wieku”<sup>17</sup>.

Autor *Dzieła otwartego* pokazał braki ortodoksyjnej analizy strukturalnej w odniesieniu do sztuki. Sam jednak nie zarzucił terminologii „strukturalistycznej”. Używa jako synonimu formy dzieła otwartego terminu „struktura”, która „jest formą nie jako przedmiot konkretny, ale system relacji zachodzących między różnymi płaszczyznami dzieła (semantyczną, syntaktyczną, fizyczną, emotywną; płaszczyzną tematów i sferą treści ideologicznych; płaszczyzną związków strukturalnych i strukturą reakcji odbiorcy itd.)”. Sprowadza „formę do systemu relacji po to, ażeby wydobyć to, co ogólne i znamienne w owym systemie relacji, ażeby wykazać, że każdy przedmiot ma pewną «strukturę», która go łączy z innymi przedmiotami. Mamy tu do czynienia jak gdyby ze stopniowym procesem oczyszczania dzieła z tego, co nie stanowi jego kośćca strukturalnego, a następnie wydobywania z niego tych związków, które są wspólne innym kośćcom”<sup>18</sup>.

Niewątpliwie brakiem wczesnych analiz strukturalnych było arbitralne poszukiwanie cech dystynktywnych, przy czym trzymano się koncepcji zamkniętej struktury dzieła sztuki. Przytaczana opinia J. Mukarovsky'ego uświadomiła nam, że zamkniętość struktury nie musi pozbawiać analizy „wrażliwości” na zmienne relacje elementów niosących znaczenia w strukturze, czy relatywizacji historyczno-kulturowych dzieł sztuki.

U. Eco jest bardziej elastyczny. Porzucając koncepcję struktury zamkniętej, utrzymuje w niej jednak relacje strukturalne, wprawdzie nie na poziomie elementarnych cech dystynktywnych, lecz raczej różnych płaszczyzn organizujących treści semantyczne w dziele. „Dzieło otwarte” implikuje konieczność interpretującego odbiorcy. „Struktura dzieła otwartego nie jest szczególną strukturą rozmaitych dzieł, ale ogólnym modelem (...), który obejmuje [...] grupę dzieł pozostających w określonym stosunku percepcyjnym z ich odbiorcami”<sup>19</sup>. Wprowadzając indywidualnego odbiorcę, Eco „ustawia” go wobec przedmiotu estetycznego, który pobudza jego wrażliwość estetyczną, powoduje określone przeżycia i kanalizuje aktywność (to stanowisko mieści się w tradycyjnym paradygmacie dwudziestowiecznej estetyki). Jednocześnie takim odbiorcą jest

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 13 - 14.

badacz dzieła sztuki, który z jednej strony aktywnie percypuje stojący przed nim przedmiot estetyczny, a z drugiej — jakby z dystansu — analizuje relacje między płaszczyznami znaczącymi struktury dzieła. Eco dotyka w tym punkcie problemu podmiotowości w analizie strukturalnej. O tym pomówimy w dalszej części naszego wywodu.

W estetyce filozoficznej dominujący paradygmat tworzą podstawowe kategorie: przeżycie estetyczne, dzieło sztuki, twórca i odbiorca. Zakłada on perspektywę teoretyczną, która ukazuje odbiorcze obcowanie z dziełem sztuki w kontekście problematyki teoriopoznawczej, a więc np. analizując przeżycie estetyczne wychodzi się od procesu indywidualnej percepcji dzieła, rozumianego tutaj jako gotowy, stojący przed odbiorcą przedmiot<sup>20</sup>. W paradygmacie tym kluczowe pojęcie stanowi podmiot przeżyć estetycznych, rozumiany automatycznie, abstrakcyjnie i ahistorycznie. Taki podmiot — wyposażony w pewne kompetencje estetyczne — postrzega więc i percypuje przedmiot artystyczny ukształtowany przez twórcę. Tożsamość dzieła sztuki jest tutaj identyfikowana z tożsamością pewnego przedmiotu. Niewątpliwie podstawa takiego rozumienia — przeciwstawienia podmiotu jako czystej świadomości i bytu zewnętrznego, obiektywnego i substancjalnego — znajduje się u Kartezjusza (koncepcja *cogito*). Ten sposób myślenia dominuje także we współczesnej filozofii — mimo krytyki przeprowadzonej na różnych płaszczyznach, np. przez Kanta, Marksa, Freuda czy Husserla<sup>21</sup>. W estetyce owe tendencje wzmocnione zostały jeszcze przez tradycję filozofii niemieckiej<sup>22</sup>.

Krytykę tak ustawionej opozycji można znaleźć m. in. w metodologii strukturalnej, gdzie próbuje się wykazywać, iż relacja podmiotu i przedmiotu nie musi być pierwotna i absolutna, lecz może być tworzona w różny sposób i może zależeć od wcześniejszych od niej, nieuświadomianych założeń. Strukturaliści zgadzają się, iż zachowania estetyczne (kulturowe) mają charakter znaczący, a dzieło sztuki nie jest przedmiotem, tylko strukturą znaczącą. Przyjmują symboliczny charakter sztuki (w sensie neokantowskim)<sup>23</sup>, odnoszą procedury analityczne do ponadindywidualnych aspektów obcowania ze sztuką. Przez skierowanie badań na struktury nieuświadomiane, zostaje zakwestionowana opozycja między bezpośredniością postrzegania, a zapośredniczonym charakterem procesów znakowych.

<sup>20</sup> Zob. K. Rosner, *Udział semiotyki dwudziestowiecznej w przemianie paradygmatu pojęć estetycznych*, „Studia Semiotyczne”, t. 14-15, 1986, s. 335.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 337.

<sup>22</sup> Por. niektóre roz. K. Sauerand, *Od Dilthey'a do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

<sup>23</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1977, rozdz. Sztuka.

Wyjście z charakteryzowanego wyżej paradygmatu myślenia polega m. in. na przyjęciu kulturowej relatywizacji znaczeń. Lévi-Strauss powiada, że analizując jakieś fakty kulturowe (np. mity, sztukę itp.) nigdy nie docieramy do ich sensu. O tym co znaczy dany fakt, decyduje stosunek, w jakim pozostaje on do innych znaczeń w innych płaszczyznach. W strukturalnie ujętym problemie sensu „chodzi zawsze o odnalezienie w innym porządku formalnym równoważnika w odniesieniu do tego, co staramy się sprecyzować. (...) W ostatecznej analizie bowiem znaczenie wynika z zestawienia wszystkich owych równoważności”<sup>24</sup>.

W stosunku do sztuki taka perspektywa oddala — jako płaszczyznę odniesienia analizy — dzieło i jego funkcje znakowe, wprowadzając na to miejsce system kultury, który kształtuje sensory swoich wytworów. Dzieło sztuki jako struktura znacząca zachowuje tożsamość funkcji i znaczenia w odniesieniu do podsystemu kultury (jakim jest sztuka), a ten z kolei w odniesieniu do systemu konkretnej kultury.

Systemowe rozumienie kultury implikuje inne rozumienie tożsamości dzieła sztuki, jest ona związana ze znaczeniem, a więc tożsamość dzieła sztuki jest tożsamością wewnątrz kulturową, a nie bytową. „Dla strukturalistów elementarna artykulacja świata, tj. rozróżnienie poszczególnych przedmiotów, ich barw i kształtów, oznacza nakładanie na doznania zewnętrzne sieci nieciągłości czy kategorii. Są to te same kategorie, na których fundują się systemy językowe i kulturowe, semiotyczne. Na gruncie tego stanowiska znika więc różnica między teorią poznania, teorią języka i teorią kultury. Ta współczesna «semiotyczna» wersja kantyzmu nadaje swym kategoriom bardzo szeroką interpretację. Na nich jako na pewnych specyficznie ludzkich, gatunkowych zdolnościach do artykułowania świata fundują się kultury — zróżnicowane historycznie i złożone z wielu podsystemów struktury semiotyczne, które obejmują swym zasięgiem i nadają znaczenie wszelkim społecznym zachowaniom ludzi. (...) Tak więc przyjęcie, że relacja między podmiotem a przedmiotem jest konstytuowana przez system danej kultury, oznacza uspołecznienie tej relacji. Oznacza przyjęcie, że sposób, w jaki podmiot rozumie siebie oraz kategoryzuje świat zewnętrzny w dowolnej sferze swej aktywności — poznawczej, religijnej, estetycznej, praktycznej — zdeteminowany jest przez system określonej historycznie kultury i odpowiednich jej podsystemów”<sup>25</sup>.

Niektórzy badacze zarzucają Lévi-Straussowi, że w jego strukturalizmie podmiotowość zostaje zanegowana. Europejska myśl pozostaje pod

<sup>24</sup> Kantysta bez „podmiotu”, bez „ego”. Rozmowa z *Claudem Lévi-Straussem*, „Literatura”, 1986, nr 3, s. 61.

<sup>25</sup> K. Rosner, *op. cit.*, s. 340.

wplywem filozofów afirmujących ludzki podmiot jako ogniskową rozumienia świata<sup>26</sup>. Autor *Myśli nieoswojonej* ripostuje: „Byłoby wiele do powiedzenia na temat owej rzekomej totalizującej ciągłości «ja», którą my uważamy raczej za złudzenie podtrzymywane przez wymogi życia społecznego — a zatem za odzwierciedlenie zewnętrżności na wewnętrzności — niż za przedmiot niewątpliwego doświadczenia”<sup>27</sup>. P. Ricoeur sugeruje, że metoda strukturalna w ślad za lingwistyką rzuca wyzwanie filozofii podmiotu. „Polega ono na tym, że pojęcie znaczenia umieszczone zostało w innym polu, niż pole intencjonalnych skierowań podmiotu”<sup>28</sup>. Można przyjąć, że „jest zatem do pomyślenia coś takiego jak świadomość bez *ego*. (...) Toteż akt narodzin świadomości, jako różnicy w stosunku do natury, czy też, mówiąc za Lévi-Straussem, pojawienie się języka, w którym «cały świat za jednym zamachem stał się znaczący», nie wymaga podmiotu, choć wymaga świadomości jako pola *cogitationes*. Nie ma nic zdumiewającego w tej filozoficznej konkluzji: porządek semiologiczny jest z definicji systemem bez podmiotu”<sup>29</sup>. W takim kontekście myślowym Lévi-Strauss zasługuje na określenie „kantysta bez *ego*”. Nie ma potrzeby w jego koncepcji sprowadzać podmiotu do obiektywnej struktury języka<sup>30</sup>, którego analiza badałaby nie znaczenia, lecz struktury tego języka (aspekt syntaktyczny), co byłoby oderwane od sensu. Inne jest rozumienie sensów przy „nastawieniu podmiotowym”, a inna ich analiza wobec przyjęcia perspektywy systemowej. Pięknie i metaforycznie ukazuje tę różnicę wymiana zdań między Ricourem i Lévi-Straussem. Ricoeur: „Jeśli znaczenie, które chwytam nie zwiększa mego rozumienia siebie lub rzeczy, nie zasługuje na to, by nazwać je znaczeniem. Cóż to jest sens lub nonsens, jeśli nie są to epizody w świadomości historii, która jest nie tylko i po prostu subiektywnością kultury przyglądającej się innej kulturze, lecz rzeczywistym stadium refleksji, która próbuje zrozumieć wszystko? Innymi słowy: tym, co znaczące, są rozmaite dyskursy, to, co zostało powiedziane, a nie syntetyczne uporządkowania wykryte przez zewnętrznego obserwatora. Sądzę, że aby uprawiać naukę, nie powinniśmy ograniczać się do obserwowania takich uporządkowań i przyglądać się im z zewnątrz. Tym samym jednak nie możemy uniknąć wejścia w hermeneutyczny krąg, jak to nazywam, który czyni mnie samego jednym z segmentów rzeczywistej treści znaj-

<sup>26</sup> M. A. Krąpiec, *Filozoficzne implikacje strukturalizmu na terenie antropologii*, „Znak”, 1971, nr 203, s. 565.

<sup>27</sup> C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 1969, s. 385.

<sup>28</sup> P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1985, s. 258.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 268.

<sup>30</sup> M. A. Krąpiec, *op. cit.*, s. 569 - 570.

dującej swą interpretację za moim własnym pośrednictwem. Jeśli znaczenie nie jest segmentem rozumienia samego siebie, to zaiste nie wiem czym ono jest". Lévi-Strauss odpowiada: „Wydaje mi się, że wiąże pan pojęcie dyskursu z pojęciem osoby. Ale czym są mity w historii społeczeństwa? Stanowią one dyskursy społeczne, dyskursy, które nie mają osobniczego przekaznika. Są to dyskursy, które powinny być badane w ten sam sposób, w jaki lingwistyka bada nieznaną język, starając się ujawnić jego gramatykę, a nie troszcząc się o to, kto powiedział to, co zostało powiedziane. Co rozumiem przez znaczenie? Jest to aromat chwytny przez świadomość, kiedy smakuje ona kombinacje elementów, z których żaden z osobna wzięty aromatu tego nie ofiaruje”<sup>31</sup>.

C. Lévi-Strauss omawiając twórczość m. in. swego wielkiego poprzednika — Marcela Maussa — nie ograniczał się tylko do literalnej analizy tekstów. Jak sam pisał, dokonywał wycieczek aż do „najdalszych granic myśli Maussa, a może nawet poza nie”<sup>32</sup>. Tak już jest w przypadku wybitnych uczonych, iż horyzont ich refleksji odsuwa się od nas coraz dalej — im więcej o nich wiemy, im bardziej zafascynowani jesteśmy ich koncepcjami. Jakieś zdanie, czasem luźna uwaga — mogą okazać się bardzo ważne, inspirujące. Przywilej mistrzów stanowi transgresja, której dokonują oni sami, i której musimy się poddać obcując z ich twórczością. Dowodem na to były zaprezentowane w poprzednim fragmencie artykułu teoretyczne rozważania dotyczące m. in. paradygmatu tradycyjnej estetyki, strukturalnych odniesień w badaniach dzieła sztuki czy problemu podmiotu. Cytowaliśmy obszernie wypowiedzi różnych — niejednokrotnie znakomitych badaczy — w przeświadczeniu, że poglądy ich krystalizowały się w gruncie rzeczy przez opozycję bądź aprobatę stanowiska Lévi-Straussa, powiedzielibyśmy — właśnie przez „przekroczenie”. Spróbujmy zatem udać się do granicy myśli C. Lévi-Straussa, a może nawet poza nią.

Francuski badacz jest chyba jednym z niewielu współcześnie żyjących wielkich etnologów zajmujących się problematyką sztuki w kulturach. Zainteresowanie to deklarował już w latach 50-tych, m. in. mówiąc w rozmowie z G. Charbonierem: „Och! niewątpliwie nie może się on (etnolog — K.K.P.) tym nie interesować, dlatego przede wszystkim, że sztuka jest częścią kultury, ale może także z bardziej określonego powodu: sztuka jest w najwyższym stopniu owym objęciem władzy nad naturą przez kulturę, a ten właśnie typ zjawisk studiuje etnologowie”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Cyt. za: S. Amsterdamski, *Nauka a porządek świata*, Warszawa 1983, s. 132 - 133.

<sup>32</sup> C. Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, [w:] M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, Kraków 1973, s. XXVI.

<sup>33</sup> G. Charbonnier, *op. cit.*, s. 100.

Przyczyna, dla której Lévi-Strauss zajął się sztuką wydaje się głębsza. Pasją uczonego są mity — tkwiące na granicy dwóch światów, rzeczywistego i wykreowanego przez myśl ludzką świata „mitycznego”; mity będące „„lustrem powiększającym”, w którym dostrzec można prawa funkcjonowania ducha ludzkiego”<sup>34</sup>. Ale dotrzeć do sensu mitów nie sposób. O tym, co znaczy dany mit decyduje — zdaniem Lévi-Straussa — wyłącznie stosunek do innych znaczeń pozostających w innych płaszczyznach. A więc — jak już mówiliśmy — trzeba szukać w innym porządku formalnym równoważników w odniesieniu do tego, co chcemy sprecyzować<sup>35</sup>. Najbliższym mitowi porządkiem formalnym — podług nas — jest sztuka. Zresztą sam Lévi-Strauss powiada: „... jeśli metoda, którą usiłuję stosować, jest coś warta dla mitologii, powinna dać się również użyć w odniesieniu do innych form działalności umysłu ludzkiego, a więc poezji, muzyki i malarstwa”<sup>36</sup>. Zatem ten swoisty dla badacza „świat wizualny”<sup>37</sup> i dopełniająca go metoda, składają się na aktualną Lévi-Straussowską koncepcję sztuki, która zakłada, iż podstawowe własności tego zjawiska są funkcją relacji w jakich pozostaje ono do innych zjawisk w systemie kultury oraz do kultury jako całości<sup>38</sup>. Sztuka traktowana jest przez badacza jako transformacja znaczeń (tak jak i mit transformuje sztuka „w ramach” własnego porządku, a także jest „kulturowym transformatorem” znaczeń). W tym miejscu oddajmy znowu głos autorowi *Dróg masek*, który pisał: „Wszystkie moje pytania pozostawały bez odpowiedzi, dopóki nie zrozumiałem, że po-

<sup>34</sup> *Kantysta bez „podmiotu”...*, op. cit., s. 61.

<sup>35</sup> Por. rozważania C. Lévi-Straussa na ten temat w rozmowie — *Kantysta bez „podmiotu”...*, op. cit., s. 61.

<sup>36</sup> G. Charbonnier, *Rozmowy...*, op. cit., s. 137; cytat z „*Les Lettres Francaises*”. Znajdujemy tu również taką wypowiedź Lévi-Straussa: „Zainteresowanie mitami rodzi się z bardzo głębokiego uczucia, którego istoty nie możemy na razie zgłębić. Co to jest piękny przedmiot? Na czym polega doznanie estetyczne? Być może to właśnie, w ostatecznym rachunku, próbujemy w sposób niejasny zrozumieć poprzez mity”, s. 159. Fragment ten odzwierciedla także funkcjonujący wówczas w refleksji Lévi-Straussa paradygmat tradycyjnej estetyki.

<sup>37</sup> Koncepcja pola wizualnego — tego co istnieje obiektywnie w postrzeganiu wzrokowym i świata wizualnego — to co wybiera i recypuje z pola każdy indywidualnie m. in. u E. Halla, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976.

<sup>38</sup> Zauważmy przy tym, że C. Lévi-Strauss nigdy nie formułował definicji sztuki; nawet w okresie „akceptowania” paradygmatu tradycyjnej estetyki intuicyjnie unikał pytania — co jest sztuką?, koncentrując się na problemach dzieła sztuki, twórcy, odbiorcy, przyszłości sztuki w kulturze europejskiej, czy różnic pomiędzy sztuką pierwotną a sztuką europejską. Nigdy też nie negował faktu istnienia sztuki w różnych kulturach np. typu ludowego lub kulturach plemiennych, chociaż próbował opinię, iż sztuka nie zawsze odgrywała zasadniczą rolę w społeczeństwach ludzkich.

dobnie jak mity, maski nie mogą się interpretować same w sobie lub przez siebie — jako obiekty izolowane. Mit nie ujawnia sensu rozpatrywany wyłącznie z punktu widzenia semantyki, sens ten zyskuje dopiero przez umiejscowienie go w grupie jego transformacji; podobnie jeden typ maski, rozpatrywany wyłącznie z punktu widzenia cech plastycznych, odpowiada innym typom, albowiem jest transformacją ich konturów i kolorów, .../.../ winno się skonstatować, że funkcje społeczne lub religijne przypisane różnym typom masek (...) pozostają pomiędzy sobą w tym samym stosunku transformacji co plastyka, grafika i kolorystyka samych masek, rozpatrywanych jako obiekty materialne. A ponieważ ze wszystkimi typami masek wiążą się mity, których celem jest wyjaśnienie ich legendarnego lub nadprzyrodzonego pochodzenia i uzasadnienie ich roli w rytuale, ekonomii i społeczeństwie, (...) będziemy mogli odkryć pomiędzy mitami założycielskimi badanych typów masek związki transformacji homologiczne do tych, jakie z czysto plastycznego punktu widzenia przeważają wśród analizowanych tu obiektów”<sup>39</sup>. Pozwoliliśmy sobie na dokonanie takiego skrótu przytoczonego fragmentu, ponieważ po lekturze *Dróg masek* stwierdzamy, że hipoteza C. Lévi-Straussa sprawdziła się. Występujące transformacje dotyczą nie tylko relacji pomiędzy mitami czy maskami, ale również mitami i maskami. Aby podjąć próbę wyjaśnienia tych zależności, odwołajmy się do podstawowych założeń strukturalizmu, które najkrócej można przedstawić następująco: 1) Wszystkie wzory ludzkich zachowań społecznych są kodowane za pomocą właściwości języków; 2) Człowiek ma wrodzone zdolności do strukturalizmu, które determinują jego samego — a zatem kształtuje on strukturę wszystkich typów zjawisk kulturowych; 3) Relacje (stosunki) mogą być zredukowane do opozycji binarnych. Zjawiska pośrednie określane są jako mediacje<sup>40</sup>.

Zwłaszcza w kulturach plemiennych i typu ludowego sztuka stanowi powszechnie przyjęty specyficzny system językowy, umożliwiający przekładalność pozostałych systemów na w miarę jednorodny kod semantyczno-ekspresyjny (muzyczny, plastyczny, literacki), którego kryteria estetyczne są kulturowo określone<sup>41</sup>. Ta sytuacja determinuje — naszym

<sup>39</sup> C. Lévi-Strauss, *Drugi...*, *op. cit.*, s. 10 - 11.

<sup>40</sup> Zob. *Structuralism. A Reader*. Edited and Introduced by Michael Lane, London 1970, s. 18.

<sup>41</sup> We współczesnych kulturach tzw. „oficjalnych”, wypracowywane są raczej indywidualne systemy znaków poszczególnych artystów, które swego czasu Lévi-Strauss określił mianem „pseudo-kodów”, aczkolwiek są one oparte o uniwersalia kulturowe i w związku z tym w jakimś stopniu powszechnie przyjęte i rozumiane. Rozważania Lévi-Straussa na ten temat m. in. [w:] G. Charbonnier, *op. cit.*, s. 95 - 121.

zdaniem — najbardziej możliwe usytuowanie sztuki w kulturze — usytuowanie mediacyjne, „w połowie drogi” między mitem a rzeczywistością, *sacrum* a zwyczajnością, religijnością (nadmysłowym) a realnością (zmysłowym), człowiekiem a przestrzenią, człowiekiem a jego wyobrażeniem o pewnym zjawisku itp. W tym obszarze „pomiędzy” fenomen sztuki „materializuje”, unieruchamia i transformuje znaczenia symboliczne każdej kultury; naszym zdaniem tak rozumiana sztuka istnieje raczej na pewno we wszystkich kulturach, co umożliwia jej akceptację na płaszczyźnie ontologicznej. Natomiast „formuła” tej sztuki jest określona przez każdą kulturę „z osobna” — i to skłania do przeniesienia problemu na płaszczyznę metodologiczną<sup>42</sup>.

Powróćmy do relacji pomiędzy mitem i maską, czy — bardziej ogólnie — sztuką. Jedną z przyczyn, dla której sens mitu bywa niejasny (nierozpoznawalny) może stanowić — jak to nazwaliśmy — kulturowa retardacja mitu<sup>43</sup> — dostrzegalna w synchronicznej analizie kultury. Jeżeli przyjmiemy, że retardujący mit ukazuje „założenia” kultury, a sztuka jest transformatorem znaczeń kultury, składającej się z — używając określenia Lévi-Straussa — płaszczyzn nieciągłości, to poziom sztuki jest poziomem „materializującym” mit, przekładającym go na obraz wizualny-konkretny- i wreszcie „ocalającym”. Sztuka „materializuje” mit — czego dowodem są m. in. wizerunki herosów kulturowych, ilustracje przekazów mitycznych, maski — którym przydaje konkretną formę plastyczną. Przekładając mit na pewną jakość wizualną — ocala go; jeżeli retardujący mit zaginie (mit transformuje do zaniku), to areał sztuki jest jedynym, na którym odnajdujemy jego materialne rudymenty. A poza tym chyba jedynie sztuka — np. maski — opowiada w jaki sposób mit ewoluował, przemieszczał się terytorialnie. Znakomicie i bardzo pięknie pokazują to analizy Lévi-Straussa. Zamiast konkluzji powołajmy się znowu na mistrza i jego znaną wypowiedź z *Dróg masek*: „Iluzorycznym byłoby mniemanie, do dziś podzielane przez wielu etnologów i historyków sztuki, że maska, a bardziej ogólnie rzeźba czy obraz mogą być interpretowane każde na swój rachunek przez to, co przedstawiają, bądź też przez użytek estetyczny czy rytualny, do jakich są przeznaczone. Stwierdziliśmy, że przeciwnie, maska nie istnieje sama w sobie, zakłada ciągłą obecność masek, realnych lub możliwych, z któ-

<sup>42</sup> Stąd np. we współczesnym strukturalizmie nie ma sporów o zakres etnologii, istnienie lub nie istnienie pewnych zjawisk kulturowych, które tak często są spotykane w tradycyjnym modelu naszej dyscypliny — np. w odniesieniu do sztuki ludowej.

<sup>43</sup> Rozumiemy przez to pewne „opóźnienie” mitu w stosunku do aktualnej kultury, która coraz bardziej „wyprzedza założenia” swojej struktury. Mit pomimo swoich transformacji — coraz bardziej retarduje.

rych można wybrać tę, która będzie jej ekwiwalentem. Rozważając ów szczególny problem spodziewamy się wykazać przede wszystkim, że maska nie jest tym co przedstawia, lecz tym co transformuje. Podobnie jak mit, maska o tyle przeczy, o ile potwierdza; uczyniona jest nie tylko z tego, co wyraża lub sądzi się, że wyraża, ale i z tego, co wyklucza"<sup>44</sup>.

Niezwykłe interesujące są również rozważania uczonego dotyczące współczesnej sytuacji sztuki w naszej cywilizacji. Analizy kubizmu czy surrealizmu ujawniające osobiste sądy autora o tych zjawiskach — tak barwne i frapujące-wydają się tym bardziej cenne, ponieważ strukturalistą uczyniły Lévi-Straussa nauki przyrodnicze — jak sam twierdzi — bardziej „widoki kamieni, kwiatów, motyli lub ptaków”, niż „prace Picassa, Braque'a, Legera czy Kandinsky'ego"<sup>45</sup>. Jednak z uwagi na ograniczone ramy tego artykułu poprzestaniemy na powyższych kilku zdaniach.

Kończąc naszą wycieczkę „poza granice myśli” C. Lévi-Straussa chcielibyśmy podzielić się pewną refleksją. Otóż szkoda, że Lévi-Straussowska wizja antropologii ma tak mały wpływ na polskich etnografów zajmujących się sztuką, i że znakomita większość nie widzi potrzeby zainteresowania się fenomenem sztuki. Mamy jednak nadzieję, że kiedyś to nastąpi.

Krystyna Piątkowska, Krzysztof Piątkowski

THE MASTER FROM VERSAILLES — ON ART IN CULTURE.  
LÉVI STRAUSS'S INSPIRATIONS

(summary)

The paper explores the problem of structural research on art in culture. The authors have been inspired by the later works of Claude Lévi-Strauss, basically by his methodological directives elaborated during his myth analyses, first of all in „Mythologiques” and „La voie des masques”.

Orthodox structural research treated the work of art as a closed meaningful structure, and analyzed interrelations of its elements. Consequently, within the same research material various discrete elements were distinguished. The results

<sup>44</sup> C. Lévi-Strauss, *Drogi...*, *op. cit.*, s. 87.

<sup>45</sup> C. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology 2*, *op. cit.*, s. 278. Jego szersze rozważania na ten temat oraz o sztuce współczesnej — *ibidem*, s. 276-283.

of such analyses were numerous, and there were no established criteria that would determine which analyses and its results were correct. That kind of research allowed various interpretations and did not ensure the reliability of the results. Nonetheless, the fact of the structure being closed does have to deprive an analysis of "susceptibility" to changing relations between meaningful elements in the structure, or to take a relativistic, historical-cultural view of the works of art.

In the prevailing paradigm of aesthetics, as a branch of philosophy, the following notions form the basic categories: aesthetic experience, the work of art, the creator, the receiver. According to the theoretical perspective of such a line of thinking, the subject's contact with the work of art within the field of epistemology is receptive. Thus, analyzing an aesthetic experience, for example, we start from the process of individual perception of a work of art which is conceived as a finished thing presented to the receiver. The key notion — the subject of aesthetic experience — is expressed in autonomic and abstract categories and ahistorically, at the same time. The basis for such an understanding of the subject of the work of art is the opposition of a pure consciousness an external being, objective and substantial.

Research inspired by Lévi-Strauss analyses allows one to start with a paradigm of thinking characterized in such a way, which consists, among others, in taking a relativistic view of meaning from the point of view of different cultures. In relation to the arts, such a perspective moves the work of art — as the reference level for the analysis — away from its sign functions, and introduces the system of culture in its place, the system which shapes the meanings of the works. The work of art as a meaningful structure preserves an identity of function and meaning in relation to a sub-system of culture (the arts in this case), and this, in turn, in relation to the system of the culture in question. Identity of the work associated with the meaning is thus an intercultural identity, and not that of being. Within such an approach, the problem of the subject — the key-one for the aesthetic paradigm — is rejected, since within structuralism the notion of meaning has been assigned to another sphere instead of the area of intentional activity of the subject.

Art may be conceived as the transformation of meanings (just as myth, art transforms „within” its own order, and it is also a „cultural transformer of meanings”). It allows one to render different sub-systems of culture into a moderately homogeneous, semantic-expressive code (e. g., an artistic one), the aesthetic criteria of which are culturally defined. It determines a mediatory position of arts in culture — „midway” between myth and reality, sacred and ordinary, religiousness (transcendental) and sensuality, man and space, etc., In the area within the two extremities, the art becomes „materialized”, it settles and transforms senses of every culture.