

Wojciech ȩłomski

Miedzy nauka a nie-naukȩ

Nowa Krytyka 11, 77-93

2000

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego uȳtku.

Wojciech Słomski

Europejska Wyższa Szkoła Humanistyczna im. prof. Antoniego Kępińskiego
Warszawa

Między nauką a nie-nauką

W niniejszym tekście postaram się wskazać przyczyny, dla których K.R. Popper w dużym stopniu utożsamiał twórczość w nauce z twórczością w sztuce oraz podejmę próbę naszkicowania trudności, do jakich prowadzi przyjęcie Popperowskiej propozycji utożsamienia tych dwóch rodzajów twórczości. Krótko omówię najpierw podstawowe kryterium racjonalności nauki, tzn. zasadę falsyfikowalności, która to zasada stanowi ten element poglądów Poppera, który umożliwił mu sformułowanie tezy o tożsamości twórczości w nauce z twórczością w sztuce. Celem niniejszej pracy nie jest dokonywanie szczegółowych rozróżnień między twórczością w nauce a twórczością w sztuce, mimo iż taka analiza byłaby konieczna dla wykazania, że traktowanie twórczości w nauce za identyczne lub prawie identyczne z twórczością w sztuce oddala od zrozumienia obydwu rodzajów twórczości, zamiast do niego przybliżyć. Do udowodnienia istnienia tych różnic wystarczające będzie naszkicowanie interpretacji nauki i sztuki w kategoriach teorii komunikacji, nawet przy założeniu, że interpretacja ta nie będzie ani wyczerpująca, ani nie będzie rościć sobie pretensji całkowicie jednoznacznego przedstawienia różnic między nauką a sztuką¹.

Kryterium racjonalności, które z powodzeniem zastosować można w nauce, w jasny sposób określa A. Grobler: „Zazwyczaj mówi się o działaniu, że jeżeli

¹ Jednoznaczność nie jest w tego rodzaju interpretacjach możliwa ze względu na fakt, że wszelkie rozważania o sztuce możliwe są tylko w języku mniej lub bardziej metaforycznym, nawet przy wykorzystaniu stosowanego zwykle w estetyce aparatu pojęciowego, gdyż pojęcia estetyki mają z konieczności charakter metafor. To zaś, co jest metaforyczne, jest też wieloznaczne.

jest skierowane na świadomie wybrany cel, jest realizowane za pomocą świadomie dobranych środków, odpowiednich do tego celu. Dla kontrastu, można powiedzieć o działaniu, że jest irracjonalne, jeżeli jest podejmowane bez założonego z góry celu lub bez dbałości o dobór odpowiednich środków².

Na fakt, iż Popperowska metodologia jest właściwie dążeniem do obrony wiary w racjonalność nauki, zwraca uwagę wielu autorów³. Problem metody naukowej, która uczyniłaby naukę działaniem racjonalnym, nie jest dla Poppera problemem jednolitym. Samo tworzenie teorii naukowych nie poddaje się bowiem – jako „czysta twórczość” – logiczno-metodologicznym środkom opisu, czym innym jest jednak tworzenie teorii, czym innych zaś ich uzasadnianie. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z nieskrępowaną grą wyobraźni, z procesami kojarzenia podlegającymi jedynie prawom psychologii, w drugim – z możliwością użycia praw logiki i metodologii, a więc z możliwością użycia procedur i czynności, które przydadzą nauce racjonalności.

Jak zauważa A. Motycka, racjonalność w nauce tkwi, według poglądów współczesnych metodologów nauki, w procedurach badawczych, które traktuje się jako kryterium racjonalności niezależne od kryterium celu nauki (prawdy): „Rewolta we współczesnej filozofii nauki polega m.in. na tym, że w dzisiejszych radykalnych koncepcjach nauki [...] odmawia się obecności prawdy w nauce w imię jej racjonalności”⁴. Mimo nieobecności prawdy w nauce nie przestaje być ona – w myśl omawianych przez A. Motycką koncepcji nauki – racjonalna, byle tylko stosowała racjonalne procedury badawcze. Nietrudno zauważyć, że taki stosunek do nauki, w znacznie mniej radykalnej postaci, nieobcy jest również filozofii Poppera. Nie zaprzeczając obecności prawdy w nauce, w takim przynajmniej sensie, w jakim prawda definiowana jest jako cel nauki⁵, Popper koncentruje wysiłki na stworzeniu takiej procedury badawczej,

² A. Grobler: *Racjonalność a cel nauki*, [w:] *Nauka, filozofia, wartość*, pod. red. T. Grabińskiej, M. Zabierowskiego. Wrocław 1994, s. 27.

³ Por. np. krytykę A. Motyckiej dokonaną na tle nowszych koncepcji nauki. Autorka ta pisze m.in.: „Popper nie w pełni docenił potęgę mitu i całe jego życie filozoficzne było jednym wielkim wysiłkiem skierowanym w stronę racjonalności nauki”. A. Motycka: *Nauka a nieświadomość. Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*. Wrocław 1998, s. 139.

⁴ A. Motycka: *Ideał racjonalności. Szkice o filozoficznych rozdrożach nauki*. Warszawa 1986, s. 34.

⁵ Cel nauki definiuje Popper następująco: „Sądzę, iż celem nauki jest wyjaśnienie wszystkiego, co przychodzi nam do głowy jako wymagające wyjaśnienia” (tłum. własne – W.S.). Por. K. Popper: *Cel nauki*, przeł. L. Koczanowicz, [w:] *Fakt i teoria. Teksty źródłowe: Karl Popper, Imre Lakatos, Hans Albert, Wolfgang Stegmüller, Paul Feyerabend*. Wrocław 1986, s. 9.

która umożliwi przybliżanie się do celu, mimo że cel ten zawsze będzie pozostawał poza zasięgiem nauki. Wydaje się, że Popperowski falsyfikacjonizm można umieścić na pograniczu oddzielającej optymizm naiwnego indukcyjnizmu od radykalizmu najnowszych koncepcji nauki, w myśl których nauka nie dostarcza żadnej wiedzy o świecie.

Zaproponowana przez Poppera zasada krytycyzmu, która miała stanowić podstawę racjonalizmu rozstrzygnięć o uznaniu lub odrzuceniu zdań tworzących teorie naukowe, przedstawia się następująco: „Zdania są falsyfikowalne wtedy i tylko wtedy, gdy logicznie wynikają z nich inne zdania, które mogą być fałszywe”⁶. Zasadę falsyfikowalności zdań uważa Popper za kryterium pozwalające oddzielić naukę od metafizyki. Falsyfikacja jest kryterium granicznym między metafizyką a naukami empirycznymi⁷. Aby jednak zasada falsyfikowalności mogła zostać uznana za logiczną podstawę racjonalizmu, musi odnosić się również do samej siebie, tzn. dać się sfalsyfikować podobnie jak wszystkie inne zdania. Pojawia się tutaj problem błędnego koła: jeżeli udałoby się sfalsyfikować zasadę falsyfikowalności, wówczas przestałaby istnieć jedyna podstawa pozwalająca uznać naukę za działanie racjonalne; jeżeli jednak odrzucimy możliwość sfalsyfikowania tej zasady, wówczas samo jej przyjęcie wymyka się racjonalnemu uzasadnieniu. Innymi słowy, próba uratowania racjonalizmu doprowadziła Poppera do uznania zasady falsyfikowalności za kryterium demarkacji między (racjonalną) nauką a (irracjonalną) metafizyką. Szybko jednak okazało się, że zastosowanie tej zasady do samej siebie prowadzi do podważenia przekonania, iż nauka jest racjonalna.

Stanowisko Poppera w tej sprawie nie jest jasne i stało się przyczyną wielu zarzutów wysuwanych przeciwko niemu. W „Dodatku” do „The Open Society” Popper stwierdza wprawdzie: „[...] nic nie może stanowić wyjątku, który wymykałby się zasadzie krytycyzmu, lub który byłby uważany za nie podlegający tej zasadzie – nawet sama ta zasada krytycyzmu”⁸, wcześniej jednak przyznaje: „Żądanie zgłaszane przez wielu filozofów, żebyśmy zaczęli bez jakichkolwiek założeń i żebyśmy nie zakładali nigdy niczego bez «wystarczającej podstawy», a nawet nieco mniej radykalne żądanie, że powinniśmy zaczynać wychodząc od bardzo małego zbioru założeń («kategorii») – obydwie są w tej for-

⁶ K.R. Popper: *Logik der Forschung*. Tübingen 1966, s. 78.

⁷ Ibidem, s. 44.

⁸ K.R. Popper: *The Open Society and its Enemies*, vol. II. New York 1962, s. 379.

mie niespójne. Obydwa bowiem wspierają się na zasadniczym założeniu, że możliwe jest rozpoczynanie uprawiania nauki bez jakichkolwiek założeń lub tylko z pewnym minimalnym ich zestawem oraz mimo to dochodzenie do wyników przedstawiających sobą pewną wartość⁹.

Wydaje się, że zbyt silny nacisk kładzie Popper na podobieństwa między nauką a sztuką (zarazem między twórczością w nauce a twórczością w sztuce), zaniedbując przy tym istotne między nimi różnice. Do takiego sposobu postępowania skłania go prawdopodobnie przyjęcie obiektywnego sposobu istnienia świata trzeciego, z drugiej jednak strony można domniemywać, że jedną z przyczyn, dla których Popper przyjął istnienie tego świata, było odkrycie istotnych podobieństw między nauką a sztuką. Uwagę zwraca przy tym tradycyjalistyczny sposób, w jaki Popper pojmuje sztukę, widoczny zwłaszcza w jego stosunku do muzyki (nieco mniej dobitnie artykułuje on swój sprzeciw wobec „nowoczesnej” formy sztuk plastycznych i literatury): ostatnim z wielkich kompozytorów, o którym rzeczywiście można powiedzieć, iż tworzył sztukę muzyczną, był Brahms; wszystko, co powstało potem, jest, według Poppera, jedynie eksperymentem muzycznym.

Zastanawiać się jednak można, czy ten filozof, który w gruncie rzeczy zainteresowany był kosmologią, filozofią zaś zajmował się tylko o tyle, o ile przybliżała go ona do zrozumienia problemów kosmologii¹⁰, nie popełnia błędu przenosząc sposób myślenia właściwy dla nauk przyrodniczych do dziedziny twórczości artystycznej, która, mimo wciąż ponawianych wysiłków jej zrozumienia i wyjaśnienia, pozostaje ciągle zjawiskiem tajemniczym i nieznanym. „Elementem wspólnym sztuki, mitu, nauki, a nawet pseudonauki jest dla mnie faza twórcza, która pozwala nam spostrzegać rzeczy w nowym świetle i która usiłuje wyjaśnić świat dnia codziennego przy pomocy światów ukrytych. [...] Te spekulatywne światy są, tak jak w sztuce, wytworem naszej wyobraźni, naszej intuicji. Ale w nauce są one kontrolowane przez krytykę: krytyka naukowa, krytyka racjonalna kieruje się regulatywną ideą prawdy. Nigdy nie możemy uprawomocnić naszych teorii, ponieważ nigdy nie możemy wiedzieć, czy nie są one fałszywe”¹¹.

⁹ Ibidem, s. 230.

¹⁰ Tę opinię na temat Poppera wyartykułował m.in. B. Magee: *Popper*, przeł. R. Piotrowski. Warszawa 1998, s. 69.

¹¹ K.R. Popper: *W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*, przeł. A. Malinowski. Warszawa 1997, s. 72.

Pojęcie „przeżycie estetyczne” można pojmować jako sposób „rozumienia” dzieła sztuki, różny od rozumienia teorii naukowych czy zdań języka potocznego, jednak zauważalny również poza sztuką, np. w odniesieniu do teorii naukowych oraz zdań języka potocznego. O przeżyciu zbliżonym do tego, jakie towarzyszy kontemplacji dzieła sztuki, wspomina też sam Popper: „[...] główny sens nauki polega na tym, że jest największą przygodą duchową jakiej doświadcza człowiek”¹². Uznanie nauki za „największą przygodę duchową” wydaje się wyrazem uniesienia, jakiego doznaje uczony, przed którym odkrywają się – w jego osobistym przekonaniu – tajemnice świata, zarazem jednak doszukać się w nim można zachwytu nad ładem i porządkiem tego świata, a więc doznania estetycznego. Doznanie takie towarzyszy zresztą nie tylko Popperowi. Zwraca na nie uwagę wielu naukowców, tych zwłaszcza, którzy tworzą własne koncepcje starające się odkrywać prawdę, podkreślają je także filozofowie przy okazji rozważań o teorii piękna¹³. Owo doznanie piękna określonej teorii jest z pewnością doznaniem subiektywnym, aczkolwiek przez uczonego odbierane może być nie jako doznanie piękna teorii, lecz jako doznanie piękna rzeczywistości, którą ta teoria opisuje. Ten rodzaj przeżycia estetycznego, możliwego do zrozumienia tylko przez kogoś, kto osobiście go doświadczył, zbliża naukowca do artysty, dla którego piękno leży pierwotnie nie w dziele sztuki, lecz gdzieś w rzeczywistym świecie i w tym świecie musi zostać odnalezione i wyrażone, poprzez dzieło sztuki. Zarówno naukowiec, jak i artysta odkrywają więc określony fragment rzeczywistości i choć fragmenty te w zasadniczej części nie pokrywają się ze sobą, posiadają jednak pewien znaczący obszar wspólny, dzięki któremu możliwe staje się porównywanie nauki ze sztuką.

Można odnieść wrażenie, że Popper dostrzegał przede wszystkim ów obszar wspólny dzięki jego zainteresowaniu kosmologią. Pragnąc ująć naukę z określonej perspektywy, spojrzeć na nią niejako z zewnątrz, Popper dokonywał analizy tych wszystkich aspektów nauki, które przez swój niejasny i chaotyczny charakter utrudniały wypracowanie jej całościowej wizji. Jedną z dziedzin, której stan rozpoznania uznał Popper za niezadowalający, jest metodologia; drugą, związaną ściśle z metodologią i z niej się wyłaniającą – zagadnienie twórczości w nauce, czyli problem, skąd „biorą się” teorie naukowe. W trakcie swych badań zmierzających do opracowania takiej metodologii, która pozwoliłaby być

¹² K.R. Popper: *Nęcza historycyzmu*. Warszawa 1984, s. 32.

¹³ Por. np. N. Hartmann: *Ästhetik*. Tübingen 1962, s. 396.

nauce bardziej racjonalną, a więc w większym stopniu przybliżyć do prawdy, Popper nie traci jednak z oczu ostatecznego celu swych wysiłków, którym jest zrozumienie i, w miarę możliwości, wyjaśnienie problemów kosmologii.

W obliczu wysuwanej z różnych stron krytyki zasady falsyfikacjonizmu, Popper przyznaje, że nauka opiera się w dużym stopniu na takich podstawach, których uzasadnienie w kategoriach racjonalizmu bądź irracjonalizmu nie jest możliwe. Podstawą taką są dla niego zarówno względy etyczne, jak i estetyczne. „Etyka nie jest nauką. Lecz chociaż nie istnieje «racjonalna podstawa naukowa» etyki, to jednak istnieją etyczne podstawy nauki, jak również etyczne podstawy racjonalizmu”¹⁴. Samo uznanie etycznych zasad za podstawę racjonalizmu jest sprawą wolnego wyboru naukowców i to właśnie zbliża Popperowską propozycję do tych koncepcji nauki, w których o wyborze między konkurencyjnymi teoriami decyduje coś w rodzaju „dobrego smaku”, a więc, prawdopodobnie, pewien rodzaj intuicji estetycznej.

Skoro jednak Popper dostrzega w obrębie działalności naukowców te same mechanizmy, które obowiązują w dziedzinie sztuki, to w związku z tym nasuwa się pytanie, czy włączenie rozważań nad sztuką w zakres kosmologii i traktowanie sztuki jako fragmentu rzeczywistości, w którym panują te same prawa co poza nią, jest w pełni uzasadnione? O tym, że Popper dokonuje takiej właśnie aneksji sztuki, świadczy jego próba wyjaśnienia twórczości literackiej za pomocą teorii języka, związanej bezpośrednio z teorią ewolucji emergentnej. Popper zarzuca współczesnej poezji, że ulega degeneracji wskutek rezygnacji z dwóch wyższych funkcji języka (opisowej i argumentacyjnej), ograniczając się jedynie do funkcji niższych (ekspresyjnej i komunikacyjnej), obecnych już na niższych poziomach ewolucji organizmów, w świecie zwierząt. Zgodnie z tą interpretacją większą wartość przedstawia sobą poezja antyczna, posługująca się trzema funkcjami języka (tzn. wykorzystująca funkcję opisową, która opiera się na dwóch niższych funkcjach), niż poezja współczesna; większą wartość posiada też muzyka, w której odnaleźć można funkcję opisową (np. niektóre utwory Bacha)¹⁵.

Zastosowanie w obrębie filozofii sztuki eksplikacji obowiązującej w innych dziedzinach filozofii wydaje się problematyczne przede wszystkim dlatego, że istota sztuki polega na jej zasadniczej opozycji w stosunku do świata rzeczywi-

¹⁴ K.R. Popper: *The Open...*, s. 238.

¹⁵ Por. K.R. Popper: *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu*, przeł. T. Baszniak. Warszawa 1998, s. 129.

stego. Koncentrując się na tych aspektach sztuki i twórczości artystycznej, Popper zdaje się pomijać to, co sztukę od nauki odróżnia i co nie daje się wyjaśnić przy pomocy racjonalnej analizy. Pomija przede wszystkim ten aspekt, który można nazwać prawdą w sztuce (mówiąc dokładnie, prawdą dzieła sztuki) i co nie ma nic wspólnego z prawdą w sensie logicznym. Jak pisze R. Ingarden, prawda dzieła „[...] polega na doprowadzonym do naocznego ujawnienia związku z istoty płynącego między określoną przedstawioną sytuacją życiową, jako fazą kulminacyjną poprzedzającego ją rozwoju wypadków, a jakością metafizyczną, która na tle tej sytuacji się ukazuje i z jej zawartości czerpie swoiste zabarwienie. Dla odsłonięcia takiego z istoty płynącego związku, którego niepodobna ściśle nazwać ani czysto pojęciowo określić, polega czyn twórczy poety”¹⁶.

W swych rozważaniach Popper nie uwzględnia tej właśnie jakości metafizycznej¹⁷ i twórczość artystyczną traktuje bardziej jako twórczość naukową zastosowaną w sztuce, niż jako samoistny rodzaj ludzkiej aktywności. Innymi słowy, to nie twórczość w nauce zostaje przez Poppera porównana i w znacznej mierze sprowadzona do twórczości w sztuce, lecz odwrotnie: twórczość artystyczna zostaje zredukowana do twórczości charakterystycznej dla działań naukowców. Teza ta wydaje się uzasadniona tym bardziej, że nie odnajdujemy w pismach Poppera rozważań poświęconych wyłącznie sztuce, czyli czegoś w rodzaju odrębnej estetyki. Sztuką zajmuje się on o tyle, o ile natrafia na teren graniczny między nauką a sztuką, gdzie dziedziny te częściowo się mieszają, nie tracąc jednak swego odrębnego charakteru w syntezie niwelującej ich różną jakość. Tam, gdzie twórczość wykracza poza to, co powinien czynić i co właściwie czyni naukowiec, Popper zatrzymuje się, nie usiłując zbadać odrębności między tymi rodzajami twórczości.

Scharakteryzuję teraz krótko typową sytuację komunikacji, tzn. taką, w której można wyróżnić nadawcę komunikatu, jego odbiorcę, kod będący nośnikiem znaczeń oraz medium (kanał komunikacji), czyli materialną podstawę kodu. Pozwoli to lepiej zdać sobie sprawę z istoty procesu odbioru dzieła sztuki. Ponieważ dla celów niniejszej pracy wystarczy naszkicowanie najbardziej ogólnego

¹⁶ R. Ingarden: *O dziele literackim*. Warszawa 1960, s. 382.

¹⁷ Również pojęcie „jakość metafizyczna” jest z gruntu niedefiniowalne i to nie tylko dlatego, że żadna definicja, jak podkreślał Popper, nie przybliży do zrozumienia pojęcia, lecz przede wszystkim ze względu na zasadniczą odmienną sferę, do której odnosi się to pojęcie, od sfery, której opisanie jest możliwe przy pomocy zdań posiadających wartość logiczną.

nych ram procesu komunikacji, zatem nie będę przestrzegał dość powszechnie uznawanych w semiotyce rozróżnień między pojęciami „znak”, „sygnał”, „symbol”, „oznaka”. Posługiwać się będę jedynie pojęciami „znak” i „sygnał”, mając na myśli zarówno znak werbalny, jak i to wszystko, co semiotyka nazywa „symbolem”.

W typowym procesie komunikacji nadawca komunikatu pragnie świadomie przekazać pewną treść adresatowi w celu wywołania w jego świadomości (ewentualnie również w zachowaniu) pewnych zmian. Zarówno nadawca jak i adresat muszą dysponować wspólnym systemem sygnałów (przede wszystkim znaków językowych), za pomocą których następuje przekazanie treści komunikatu. Role nadawcy i adresata są zmienne: nadawca po nadaniu komunikatu otrzymuje komunikat zwrotny, stając się jego adresatem. Ów komunikat zwrotny wywołuje w pierwotnym nadawcy zmiany, które prowadzą do nadania komunikatu będącego odpowiedzią na nadany komunikat zwrotny itd. W ten sposób mamy do czynienia z **procesem** komunikacji, czyli ciągiem zmian wywołanych w adresacie i nadawcy poprzez treść komunikatów.

Nadawca wypowiadający komunikat posługuje się określonym systemem sygnałów zwanych „językiem”. Pojęcie języka nie jest jednoznaczne, a jego tradycyjne rozumienie nie wystarcza, by w wyczerpujący sposób opisać proces porozumiewania się, zwłaszcza jego szczególny rodzaj, jakim jest odbiór dzieła sztuki.

Zgodnie z tradycyjną definicją podaną przez de Saussure'a, język jest systemem znaków posiadających znaczenia. Warto jednak zwrócić uwagę na głosy tych językoznawców, którzy wskazują, iż język jest przede wszystkim zjawiskiem psychicznym. Takim zjawiskiem jest też znak, a mówiąc precyzyjnie, znaczenie znaku¹⁸.

Chcąc przekazać adresatowi pewną myśl, nadawca komunikatu przywołuje do świadomości wyobrażenia słowne i łącząc je za pomocą reguł gramatycznych, które są również zjawiskiem psychicznym, buduje zdania i wysyła komunikat. Znak językowy nie jest więc, z tego punktu widzenia, zjawiskiem abs-

¹⁸ W Polsce potrzebę traktowania języka jako zjawiska psychicznego podkreśla m.in. F. Grucza. Autor ten określa język w sposób następujący: „[...] jakkolwiek «język naturalny» istnieje naprawdę tylko jako pewien składnik żywych ludzi i nie istnieje, a nawet więcej, istnieć nie może, w żaden inny sposób. Natomiast żadne zrealizowane wypowiedzi nie są [...] składnikami języka ani nie zawierają go, lecz są obiektami wytworzonymi na podłożu określonego języka i jako takie go jedynie «zaświadcniają» czy reprezentują”. Por. F. Grucza: *Język, kultura – kompetencja kulturowa*. Warszawa 1992, s. 15.

trakcyjnym, które można opisywać i wyjaśniać w oderwaniu od konkretnej jednostki. Zjawiskiem od jednostki niezależnym i w gruncie rzeczy dla teorii porozumiewania się drugorzędym jest jedynie zewnętrzna postać znaku, która sprawia, że większość znaków językowych (z wyjątkiem wyrazów dźwiękonaśladowczych) określa się jako znaki konwencjonalne. Związek między znaczeniem znaku a jego zewnętrzną postacią jest więc dość przypadkowy, co wydaje się oczywiste po uwzględnieniu wielości zewnętrznych form znaków różnych języków, którym odpowiadają w przybliżeniu te same znaczenia.

Znaczenia znaków, czyli wyobrażenia słowne, różnią się nie tylko wśród ludzi mówiących różnymi językami, lecz również wśród użytkowników znaków należących do tej samej wspólnoty językowej. Dzieje się tak wskutek specyficznych warunków, w jakich każdy człowiek uczy się języka. Dziecko poznające rzeczywistość uczy się języka równocześnie z poznawaniem rzeczywistości i rzeczywistość tę poznaje poprzez język. Wyobrażenia słowne powstają więc w trakcie kontaktu dziecka z rzeczywistością, ponieważ jednak sposób poznawania świata i zakres zebranych doświadczeń jest u każdego człowieka inny, zatem również powstające wyobrażenia nigdy nie są identyczne u dwóch różnych osób¹⁹.

Znaczenia znaków językowych nie są jedynymi wyobrażeniami, jakie wpływają na przebieg procesu porozumiewania się i nie wystarczają, by nadawca formułował komunikaty zrozumiałe dla adresata. Dopiero łącząc wyobrażenia słowne w zdania nadawca może wyrazić pewną myśl i dopiero myśl, czyli zdanie, w momencie przekazania jej pod postacią komunikatu odbiorcy, jest w stanie wywołać w nim określone zmiany. Jeżeli więc na poziomie pojedynczego znaku językowego (wyrazu) jego psychicznym odpowiednikiem jest znaczenie (wyobrażenie słowne), to psychicznym odpowiednikiem zdania jest myśl.

Wyobrażenia słowne nie są jedynymi wyobrażeniami, które towarzyszą nadawcy i adresatowi w trakcie przesyłania komunikatu. Jeżeli bowiem wyrażenia słowne są tym samym, co znaczenia znaków językowych, to wszelkie

¹⁹ Na tej podstawie F. Grucza wysuwa tezę, iż porozumiewanie się bądź w ogóle nie jest możliwe i nie zachodzi, bądź ogranicza się do najprostszych i najbardziej prymitywnych aspektów ludzkiego doświadczenia, które u wszystkich ludzi są dostatecznie zbliżone, by możliwe było wypowiedzianie o nich zrozumiałych komunikatów. Por. *ibidem*, s. 42. W niniejszej pracy wychodzę jednak z założenia, że do sprawnej komunikacji wystarczy samo podobieństwo wyobrażeń słownych i że jest ono u większości użytkowników danego języka dostatecznie duże, by wyeliminować istotne nieporozumienia.

inne wyobrażenia również zinterpretować można jako znaczenia pewnych sygnałów, które w ten sposób przestają różnić się, z punktu widzenia teorii komunikacji, od znaków językowych. Ponieważ jednak każdy przedmiot i każdy element rzeczywistości może mieć swój psychiczny odpowiednik w postaci swego wyobrażenia, zatem teoria komunikacji każdy z tych elementów traktuje jako sygnał posiadający znaczenie. Wprawdzie wiele wyobrażeń odpowiadających konkretnym przedmiotom posiada swoje ekwiwalenty w postaci wyobrażeń słownych (np. wyobrażenie konkretnej książki posiada swoje wyobrażenie słowne w postaci znaczenia wyrazu „książka”), jednak istnieje też wiele wyobrażeń, którym nie odpowiada jakiegokolwiek wyobrażenie słowne. Do tych ostatnich należą doznania wartości estetycznych, dla wyrażenia których istnieją wprawdzie pojedyncze znaki językowe posiadające pewne znaczenia, jednak znaczenia te ani precyzyjnie nie odpowiadają rzeczywistym doznaniom wartości powstającym w kontakcie z przedmiotem estetycznym, ani nie wyczerpują całego bogactwa odcieni tych znaczeń²⁰.

Znaczenie znaku nie jest, jak wspomniałem, nierozzerwalnie związane z jego zewnętrzną postacią. W obrębie każdego języka naturalnego rozpatrywanego w płaszczyźnie synchronicznej wyodrębnić możemy konwencjonalne i niekonwencjonalne użycie znaków, zaś w przypadku użycia konwencjonalnego mamy dodatkowo do czynienia ze zjawiskiem wieloznaczności znaku. Na przykładzie tego zjawiska widać wyraźnie, że obecność pojedynczego znaku nie jest wystarczającym warunkiem pojawienia się w świadomości jego użytkownika odpowiadającego mu wyobrażenia. Jednemu znakowi może odpowiadać kilka znaczeń, zaś konkretyzacja tego znaczenia, tzn. wybór właściwego wyobrażenia, dokonuje się za sprawą kontekstu.

Rola kontekstu staje się jeszcze bardziej widoczna w przypadku niekonwencjonalnego użycia znaku, mianowicie wtedy, gdy nadawca komunikatu nadaje znakowi zupełnie nowe, nieznanne adresatowi znaczenie. Dla zrozumienia tego znaczenia przez adresata, czyli dla powstania w jego świadomości wyobrażenia odpowiadającego wyobrażeniu nadawcy, konieczny jest czynnik zmieniający konwencjonalne znaczenie znaku lub zastępujący to znaczenie całkiem nowym. Czynnikiem tym jest obecność innych znaków, których znaczenia modyfikują znaczenie znaku użytego niekonwencjonalnie.

²⁰ Por. N. Hartmann: *op.cit.*

W przypadku sygnałów pozajęzykowych trudno mówić o ich konwencjonalnym lub niekonwencjonalnym użyciu, ponieważ jedynie w sporadycznych wypadkach mamy do czynienia z ich celowym i świadomym zastosowaniem w procesie komunikacji. Poza tym każdy z sygnałów posiada zwykle wiele znaczeń (innymi słowy, wiele warstw znaczeniowych), które mogą się zmieniać w zależności od kontekstu otaczającego sygnał. Dla przykładu, fotel potraktowany jako sygnał oznacza przede wszystkim sam siebie, a więc wygodny mebel do siedzenia, zarazem jednak to jego znaczenie („wygodny mebel do siedzenia”) oznaczać może w pewnym kontekście skłonność właściciela fotela do wygodnictwa. Z kolei jednak „skłonność właściciela do wygodnictwa” możemy potraktować jako sygnał oznaczający na przykład niechęć tego właściciela do ciężkiej pracy; sygnał „niechęć do ciężkiej pracy” oznaczać może niezdolność do zajmowania określonego stanowiska; sygnał „niezdolność do zajmowania określonego stanowiska” może z kolei oznaczać rezygnację z sukcesu finansowego i zgodę na skromne życie itd. Wszystkie te znaczenia wynikają jednak nie z samej natury sygnału „fotel”, lecz powstają dzięki obecności innych sygnałów, których znaczenia modyfikują podstawowe znaczenie sygnału „fotel” i nadają mu nowe warstwy znaczeniowe.

Wykorzystując powyższy przykład z fotelem, schematycznie układ ten można przedstawić następująco: $A \rightarrow b$, $B \rightarrow c$, $C \rightarrow d$, $D \rightarrow e$, ..., gdzie duże litery oznaczają symbole, małe litery ich znaczenia, zaś strzałki wskazują kierunek oznaczania.

Ze schematu tego wynika, że każde znaczenie może stać się w odpowiednim kontekście sygnałem posiadającym własne znaczenie oraz że dla uczestnika procesu komunikacji istnieją jedynie układy sygnałów i ich znaczeń, które nie tworzą struktury obejmującej jednocześnie wszystkie elementy hierarchii sygnałów i ich znaczeń. Ostatnia uwaga staje się bardziej przekonująca w odniesieniu do dzieła literackiego jako szczególnego rodzaju komunikatu, w którym układy sygnałów i ich znaczeń są o wiele bardziej rozbudowane niż w przykładzie przedstawionym powyżej. Gdyby przykład ów rzeczywiście został wykorzystany w jakimś dziele, wówczas możliwe byłoby jego rozbudowanie poprzez dodanie znaczeń będących jednocześnie znaczeniami odmiennych struktur sygnałów i znaczeń, tzn. coraz wyżej położone znaczenia struktury znaczeniowej dzieła byłyby coraz bardziej ogólne i dzięki tej ogólności mogłyby stanowić równocześnie zwieńczenie wielu struktur znaczeniowych, które są na niższych poziomach całkowicie od siebie niezależne. Zgoda hipotetycznego

właściciela fotela na skromne życie mogłaby więc oznaczać jego protest przeciwko bezustannej pogoni za dobrami materialnymi, ten z kolei byłby przejawem buntu przeciwko przemijaniu i skończoności życia ludzkiego itp. Jednakże do tego najwyższej położonego znaczenia (bunt przeciwko przemijaniu i skończoności życia) może prowadzić bardzo wiele struktur znaczeniowych, rozpoczynających się od jakiegokolwiek sygnału podstawowego. Dobór tych struktur i ich wzajemne powiązanie, tak aby odbiorca dzieła zdołał właściwie odczytać ich znaczenia, pozostaje wyłącznie sprawą inwencji i talentu twórcy.

Ostatecznym, najbardziej ogólnym znaczeniem każdego dzieła sztuki wydaje się to, co R. Ingarden nazywał „prawdą dzieła”, czyli związek między nieujmowalną pojęciowo metafizyczną jakością a kulminacyjną fazą dzieła. Pojedyncze struktury znaczeń i układy tych struktur dążą do odsłonięcia tej właśnie niewyraźnej jakości metafizycznej, nazywanej przez tego filozofa prawdą w dziele²¹ i czynią to wzajemnie się współoznaczając, dopełniając i modyfikując swoje znaczenia. R. Ingarden mówi też o „estetycznym” i „teoretycznym” („poznawczym”) obcowaniu z dziełem. Czysto teoretyczne poznawanie dzieła zmierza wyłącznie do określenia jego schematycznej struktury, a więc np. wyklucza dopełnienia poszczególnych miejsc niedookreślenia przedmiotów przedstawionych, aktualizacje wyglądków itp. Obcowanie „estetyczne” ma na celu dotarcie do „przedmiotu estetycznego”, co nie jest możliwe na drodze czysto teoretycznej analizy²². W zależności więc od rodzaju poznania możemy mówić o „teoretycznym” oraz „estetycznym” sposobie odczytywania znaczeń dzieła. Pierwsze z nich wydaje się być zbliżone do poznania, przy pomocy którego uzyskujemy wiedzę o świecie zewnętrznym, drugie natomiast jest wyłącznie poznaniem przedmiotu estetycznego, czyli odczytaniem znaczeń niewyraźnych przy pomocy pojęć.

²¹ R. Ingarden nazywał „prawdą dzieła” nie samą jakość metafizyczną, lecz związek kulminacyjnej fazy dzieła z tą jakością, przez co pragnął podkreślić analogię między tak pojętą prawdą a prawdą w sensie logicznym. Prawdą w sensie logicznym jest pewna relacja między zdaniem, znów w sensie logicznym, a rzeczywistością. Tak pojęta prawda dzieła sugerowałaby jednak istnienie całkowicie od dzieła niezależnych jakości metafizycznych, z którymi dzieło, a przez nie odbiorca, wejść może w relacje. Tezy o obiektywnym istnieniu jakości metafizycznych nie sposób jednak ani potwierdzić, ani jej zaprzeczyć i wydaje się ona być raczej sprawą intuicji filozoficznej niż wynikiem racjonalnych dociekań. Z tego też powodu ową jakość metafizyczną uważam za najbardziej ogólne znaczenie dzieła, wyłaniające się ze splotu tworzących to dzieło struktur znaczeń.

²² R. Ingarden: *op.cit.*, s. 416.

Dzieło sztuki nie jest jednak układem struktur znaczeń identycznym z układami tych struktur tworzących świat rzeczywisty znany autorowi i odbiorcy z codziennego doświadczenia. Może ono wprawdzie zawierać wiele sygnałów, które występują również w świecie rzeczywistym, jednak struktury znaczeniowe dzieła podporządkowane są innymi znaczeniom ogólnym niż struktury świata rzeczywistego. Najbardziej ogólnym znaczeniem dzieła sztuki jest, jak wspomniano, jakość metafizyczna, do której ukazania dążą wszystkie podporządkowane jej układy sygnałów i ich znaczeń. Świat rzeczywisty takiego najbardziej ogólnego znaczenia nie posiada, a w każdym razie nie jawi się ono obserwatorowi tego świata z równą oczywistością, jak ogólne znaczenie dzieła sztuki²³.

Pomiędzy dziełem sztuki a rzeczywistością istnieje więc podstawowa różnica, za sprawą której znaczenia sygnałów zawartych w dziele, mimo ich pozornej identyczności ze znaczeniami świata rzeczywistego, nabierają odmiennego charakteru. Obecność najbardziej ogólnego znaczenia nadaje dziełu postać zamkniętej, harmonijnej całości, w której każdy element pełni określoną funkcję i w której nic nie jest przypadkowe ani bezsensowne. W świecie rzeczywistym, który nie posiada swego najbardziej ogólnego znaczenia (abstrahując od wymiaru religijnego, który z punktu widzenia teorii komunikacji interpretować można jako nadanie strukturom znaczeniowym świata rzeczywistego takiego właśnie najbardziej ogólnego znaczenia), świat ten wydaje się składać z części (znaczących sygnałów), które nie są ze sobą sensownie powiązane.

Zwróćmy uwagę na relacje między dziełem sztuki, jego autorem oraz odbiorcą, ponieważ mają one zasadnicze znaczenie dla odróżnienia twórczości artystycznej od twórczości w nauce.

Możliwa do przyjęcia wydaje się teza, że w trakcie procesu twórczego autor w pewnym stopniu utożsamia się z dziełem, tzn. zanika granica między autorem istniejącym realnie (w płaszczyźnie fizjologicznej, psychologicznej, duchowej) a dziełem. Do chwili ukończenia dzieło istnieje jedynie w zamyśle twórcy – nie tyle w jego wyobraźni, gdyż ta nie ogarnia dzieła we wszystkich jego szczegółach, ile w określonej koncepcji domagającej się wyrażenia. Dopóki koncepcja ta nie zostanie zrealizowana, dopóki zamysł twórcy nie zostanie wypowiedzia-

²³ Poszukiwanie pierwotnej zasady świata, którą można zinterpretować jako jego najbardziej ogólne znaczenie, jest celem wysiłków nauki i filozofii. Współczesna metodologia nauk coraz częściej jednak powątpiewa, czy odnalezienie, a nawet samo istnienie takiej zasady jest w ogóle możliwe (tłum. własne – W.S.); por. K.R. Popper: *The Open...*, s. 277.

ny w postaci ukończonego utworu, dopóty utwór ten nie istnieje jako dzieło posiadające wartość możliwą do odczytania przez odbiorcę. Możemy mówić jedynie o procesie twórczym lub o wytworze pracy twórczej zmierzającym do tego, by stać się dziełem.

Kiedy jednak twórca podejmuje decyzję o zakończeniu procesu tworzenia i kiedy postanawia, że dzieło może istnieć samodzielnie, wówczas swoisty związek istniejący dotychczas między dziełem a twórcą zostaje zerwany, sam zaś twórca przestaje być za dzieło odpowiedzialny. Wprawdzie nadal może istnieć psychologiczny stosunek autora do dzieła, pewien sentyment lub nawet tęsknota za stanem, w którym dzieło uzależnione było od woli twórcy, to jednak więź ta nie ma nic wspólnego z organicznym związkiem między dziełem a twórcą, cechującym proces tworzenia. Wówczas mieliśmy do czynienia z aktem wypowiedzania zamysłu, z czymś dziejącym się tu i teraz i pochłaniającym całą aktywność twórcy, potem jednak, gdy twórca postanawia przerwać ów pierwotny związek zależności, pozostaje już jedynie relacja między dwoma autonomicznymi rzeczywistościami: światem autora, znów dziejącym się wyłącznie na płaszczyźnie fizjologicznej, psychologicznej i duchowej, oraz światem dzieła odbiorcy²⁴.

W kontekście powyższych rozważań uzasadnione byłoby rozróżnienie pojęć „twórca dzieła” i „autor dzieła”. Zakres stosowalności pojęcia „twórca” ograniczyłby się wówczas jedynie do opisu procesu tworzenia, a więc twórca byłby twórcą tylko na tyle, na ile potrafiłby zachować tożsamość między ideą wyrażaną przez siebie w dziele, tzn. na ile utożsamiałby się z dziełem w akcie tworzenia. Od chwili zakończenia procesu tworzenia nie należałoby mówić o „twórcy”, lecz o „autorze” – jako tym, który nie pozostając z dziełem w relacji zależności, nie ponosiłby za nie odpowiedzialności. Analogicznie, możliwe byłoby rozróżnienie pojęć „odbiorca” oraz „widz”. Zakres stosowalności pojęcia „widz” ograniczyłby się do opisu procesu odczytywania dzieła, któremu towarzyszyć powinny swoiste dla tego procesu doznania estetyczne. Po ustaniu oddziaływania dzieła mówilibyśmy o „widzu” jako tym, który uświadamia sobie wartość dzieła, mimo że bezpośredni związek między nim a dziełem już ustał. Rozróżnienia pojęć „odbiorca” – „widz” nie da się jednak przeprowadzić tak

²⁴ Być może istnieje również psychologiczna relacja między autorem a procesem twórczym, przebiegająca w perspektywie czasowej teraźniejszość–przeszłość i rzutująca na relację między autorem a już niezależnym od niego, w pełni wykończonym dziełem. Kwestia ta należy jednak do dziedziny psychologii twórczości i nie ma dla niniejszej pracy większego znaczenia.

precyzyjnie jak rozróżnienia „twórca” – „autor”, a to chociażby ze względu na trudności w wyznaczaniu punktu, w którym oddziaływanie dzieła całkowicie ustało i w którym zanikła więź między odbiorcą a dziełem. Jak łatwo zauważyć, dodatkowe trudności powstają przy próbie określenia relacji między twórcą a autorem oraz między odbiorcą a widzem, jednak próba ich rozwiązania wykracza poza ramy niniejszej pracy.

Powyższe rozważania pozwalają sformułować dwa wnioski, dzięki którym możliwe będzie wskazanie, iż częściowe utożsamienie przez Poppera twórczości w nauce z twórczością w sztuce nie uwzględnia istotnych różnic pomiędzy tymi dwoma rodzajami twórczości.

Po pierwsze, twórczość w sztuce polega na **ukazywaniu** prawdy, na odsłanianiu pewnych niewyraźnych pojęciowo stanów rzeczywistości, nie zaś na poszukiwaniu tej prawdy. Zarówno o twórcy dzieła sztuki, jak i o jego odbiorcy można powiedzieć, iż są posiadaczami prawdy – prawdy nie w sensie logicznym, lecz, jak wskazywał Ingarden, prawdy metafizycznej, tkwiącej w związku struktur znaczeniowych dzieła z istniejącą realnie jakością metafizyczną. Mimo że pojęcie prawdy ma inne znaczenie w odniesieniu do dzieła sztuki, inne zaś w odniesieniu do nauki, to jednak nieprzypadkowo używa się go w tych dwóch, pozornie odległych od siebie znaczeniach. Zarówno bowiem teorie naukowe, jak i dzieła sztuki mówią coś o obiektywnej rzeczywistości, jednak w przypadku teorii naukowych nie możemy wiedzieć, zgodnie z poglądami Poppera, na ile są one prawdziwe, tzn. na ile rzeczywistość tym teoriom odpowiada, to w przypadku dzieła sztuki o jego koniecznej prawdziwości wiemy z całkowitą pewnością. W przeciwieństwie do teorii naukowej dzieło sztuki nie jest przypuszczeniem – jest **prawdziwym** twierdzeniem o świecie.

Artysta nie poszukuje prawdy, on ją dostrzega i dąży do jej wypowiedzenia w dziele sztuki. Struktura znaczeniowa dzieła sztuki jest wtórna w stosunku do pewności, jaką posiada artysta przystępując do procesu twórczego. Przedmiotem tego procesu, a więc tym, co musi on stworzyć, aby umożliwić odbiorcy przeżycie prawdy z równą oczywistością, z jaką on sam tę prawdę przeżywa, są poszczególne struktury znaczeniowe dzieła. Struktura najbardziej ogólna istnieje natomiast już na samym początku procesu twórczego i jest bezpośrednią przyczyną, dla której artysta do niego przystępuje. W przeciwieństwie do artysty naukowiec nie wie, jaka jest rzeczywistość. Początek procesu twórczego w nauce można umiejscowić w chwili, kiedy naukowiec zauważa, że czegoś nie wie, czyli, jak wyrażał się Popper, w momencie dostrzeżenia przez niego okre-

ślonego problemu. Podczas gdy naukowiec rozpoczyna swoją aktywność od stwierdzenia, że czegoś nie wie, artysta przystępuje do procesu twórczego z przekonaniem, że całkowicie poznał pewien fragment świata i jedynym, co pozostało mu do zrobienia, jest przekazanie tego poznania odbiorcy.

Tym, co tworzy naukowiec, są teorie naukowe o możliwie największym stopniu ogólności i ten właśnie stopień ogólności teorii naukowych porównać można do najbardziej ogólnej struktury znaczeniowej dzieła sztuki. Naukowiec dostrzega zatem problem i aby go rozwiązać musi stworzyć pewien model świata, posiadający również pewną strukturę znaczeniową, zwieńczoną znaczeniem najbardziej ogólnym. Struktura ta jednak, wraz ze swoim najbardziej ogólnym znaczeniem, powstaje w wyniku pojawienia się problemu wymagającego rozwiązania. Dla artysty problemem, który stara się on rozwiązać tworząc dzieło sztuki, jest natomiast prawda tego dzieła, którą w metaforyczny sposób można nazwać twierdzeniem o świecie, pamiętając jednak, iż pojęcia takie jak „twierdzenie”, „poszukiwanie”, „dowodzenie”, „wyjaśnianie” itd. pochodzą z obszaru właściwego dla działalności naukowca, nie artysty. Raz jeszcze pragnę podkreślić, że artysta niczego o świecie nie twierdzi ani niczego nie przypuszcza, lecz tworząc dzieło sztuki zdaje relację z tego, co w tym świecie widzi, nie dopuszczając przy tym jakiegokolwiek wątplenia w prawdziwość dostrzeganych stanów rzeczy.

Po drugie, nieodparcie nasuwa się spostrzeżenie, że dzieło sztuki jest w swej istocie komunikatem celowo skierowanym przez twórcę do odbiorcy, i że dzieła sztuki nie można sobie wyobrazić jako istniejącego poza relacją twórca–odbiorca. Teorie naukowe nie mają charakteru komunikatów, ponieważ celem naukowca nie jest **wypowiadanie** prawdziwych twierdzeń o świecie, lecz jest nim jedynie poszukiwanie tych twierdzeń. Naukowiec przyjmuje postawę o wiele bardziej egoistyczną niż artysta, ponieważ interesuje go jedynie własna wiedza o świecie, pragnie on jedynie dowiedzieć się, jak jest, a jeżeli swoje teorie publikuje, to tylko po to, aby mogły one zostać poddane sprawdzeniu i by w ten sposób się dowiedzieć, czy teorie te spełniły cel, do którego zmierzał, tzn. czy przybliżają go one do zrozumienia świata. Naukowiec nie pragnie poinformować innych o swoich odkryciach, chce jedynie się dowiedzieć, czy jego poglądy są prawdziwe, jest więc zainteresowany tylko komunikatem zwrotnym, wywołanym faktem opublikowania wyników swoich badań. Fakt, że nauka jest zjawiskiem społecznym, nie ma tutaj znaczenia, gdyż naukowiec – jako naukowiec –

korzysta z wiedzy i doświadczeń nagromadzonych przez innych naukowców jedynie po to, by jego własne zrozumienie świata mogło posunąć się do przodu.

Naukowiec publikujący swoją teorię przyjmuje zatem bardziej postawę odbiorcy komunikatu niż jego nadawcy. Dla artysty natomiast fakt istnienia odbiorcy jest od początku do końca jednym z podstawowych wyznaczników procesu twórczego. Dzieje się tak nawet w przypadkach ekstremalnych, w których powstające dzieło z góry skazane jest na zapomnienie, lub kiedy artysta ma świadomość, że nikt nigdy, poza nim samym, tego dzieła nie ujrzy. Artysta z góry zakłada obecność odbiorcy w procesie twórczym i obecność ta stanowi podstawowy motyw skłaniający go do podjęcia procesu twórczego. Paradoksalność tego stwierdzenia polega na tym, że, w przeciwieństwie do artysty, współczesny naukowiec nie może działać nie komunikując się z innymi i nie czerpiąc z wiedzy zgromadzonej przez wspólnotę naukowców. Dla artysty odniesienie się do tego, co w twórczości sztuki zostało stworzone, nie jest koniecznym warunkiem aktywności; może on dostrzegać pewne fragmenty rzeczywistości jedynie dzięki temu, że jest artystą. Pozostałby nim nawet wówczas, gdyby nie stworzył ani jednego dzieła sztuki, czego z pewnością nie można powiedzieć o naukowcu, który jest naukowcem tylko dlatego, że poszukując prawdy, tworzy teorie naukowe.