

Michał Ostrowicki

Dzieło sztuki jako system

Sztuka i Filozofia 6, 136-152

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Ostrowicki

DZIEŁO SZTUKI JAKO SYSTEM

I. Idea systemu częściowo izolowanego

Teoria systemów powstała w wyniku dążenia do integracji wiedzy z różnych dyscyplin naukowych i przekraczania dzielących je barier interdyscyplinarnych¹. Teoria systemów miała stworzyć nowy paradygmat w nauce, umożliwiającą całościową analizę świata, postulując przy tym wykorzystanie wyników badań poszczególnych dyscyplin i traktowanie badanych na gruncie teorii systemów obiektów, jako systemów otwartych². Na gruncie metodologii teorii systemów zakłada się, że cała rzeczywistość może być pojmowana jako zhierarchizowany porządek bytów³, które pozostają ze sobą w określonej interakcji, co wynika z kolei z założenia o strukturalnej budowie rzeczywistości.

Przy systemowej interpretacji świata przyjmuje się również, że całość rzeczywistości może być potraktowana jako składająca się z systemów, które należąc do niej, zachowują swoją tożsamość i swoistego rodzaju odrębność. Dzięki takiemu ujęciu świata, możliwe jest wyróżnienie fragmentów rzeczywistości i badanie ich (w pewnym stopniu niezależnie, np. na poziomie opisu) jako jednostkowych obiektów.

Zatrzymajmy się nad zdefiniowaniem kilku podstawowych pojęć.

Systemem nazywamy „celowo określony zbiór elementów i zbiór

¹ E. Laszlo: *Systems View of the World*. New York 1972, s. 4 oraz 13–15.

² L. von Bertalanffy: *General System Theory*. New York 1968, s. 102–103.

³ Jest to jedno z głównych założeń metodologii teorii systemów. Stanowisko takie reprezentowane jest m.in. przez L. von Bertalanffy'ego, Ervina Laszlo; w zastosowaniu do badań nad sztuką reprezentuje go P. Graff (*Sztuka jako system*) oraz R. Ingarden w odniesieniu do opisu człowieka jako systemu względnie izolowanego w *Książeczce o człowieku*.

sprzężeń między nimi, które wspólnie określają właściwości całości⁴. Elementy systemu i relacje istniejące pomiędzy nimi tworzą strukturę⁵, czyli jego budowę wewnętrzną. Pełny opis systemu wiąże się z opisem jego struktury oraz ze zrozumieniem jego celu i znaczenia jako całości. Ponadto system charakteryzuje się zupełnością, co oznacza, że nie może zawierać elementów, które nie należą do żadnego z jego podsystemów oraz rozłącznością, co oznacza, że możliwe jest określenie granic pomiędzy rozważanymi systemami.

Teoretycy systemów wyróżniają zasadniczo trzy rodzaje systemów⁶. 1. Systemy otwarte, 2. Systemy zamknięte (izolowane) i 3. Systemy częściowo izolowane (częściowo zamknięte lub częściowo otwarte). Systemy otwarte, podobnie jak i systemy zamknięte, są właściwie tylko konstruktami pojęciowymi i mogą być analizowane jedynie hipotetycznie, tak jak w przypadku systemów zamkniętych, w modelowych ujęciach przedmiotów nauk szczegółowych. Pierwsze z nich mogą istnieć w rzeczywistości, gdyż ze względu na brak granic — system otwarty w żaden sposób nie jest określony przez swoje granice — nie zachowałyby swojej istotowej tożsamości, czyli elementów i relacji, które wskazywałyby na konkretną strukturę, która umożliwiałaby w efekcie istnienie postulowanego systemu. W rezultacie systemy otwarte stałyby się procesami.

Nie możemy teoretycznie wykluczyć istnienia drugiego rodzaju systemów — systemów zamkniętych — niezależnie od tego, że nie możemy tego stwierdzić w praktyce. Sądzę, że możemy przyjąć założenie, że jeżeli poddajemy system zamknięty analizie z uwagi na jego istotne właściwości, to powinniśmy przyjąć, że jest on także zamknięty na nasze akty poznawcze, co ostatecznie prowadzi do twierdzenia, że systemy zamknięte, nawet jeśli by istniały w rzeczywistości to z istoty swojej byłyby niepoznawalne, gdyż byłyby zamknięte „na wszystko” i jedynie mogłyby tworzyć sferę rzeczywistości, która byłaby absolutnie

⁴ J. Habr, J. Vepřek: *Systemowa analiza i synteza*. PWN, Warszawa 1976, s. 32.

⁵ J. Habr, J. Vepřek: *Systemowa...*, s. 37.

⁶ R. Ingarden: *Książeczka o człowieku*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 124–125 oraz M. Hefler, M. Lubański, S.W. Ślaga: *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*. Akademia Teologii Katolickiej. Warszawa 1980, s. 15–18, oraz J. Habr, J. Vepřek: *Op. cit.*, s. 62.

poza naszym poznaniem⁷, niezależnie od zastosowanych w badaniach metod i czasu.

Tak więc możemy twierdzić, że dla właściwej analizy pozostają nam systemy częściowo izolowane lub częściowo otwarte. W zasadzie można traktować te dwie nazwy zamiennie, gdyż dotyczą one tych samych treści lub mają ten sam desygnat po stronie analizowanej rzeczywistości. Należy jednak zaznaczyć, że nazwy te sugerują nieco inne ujęcie. Nazwa systemu częściowo otwartego sugeruje, że mamy do czynienia z systemem izolowanym (zamkniętym), który jest w jakiś swoich częściach otwarty. Z kolei nazwa systemu częściowo izolowanego (zamkniętego) sugeruje, że mamy do czynienia z systemem otwartym, który ma w swojej strukturze elementy izolowane, osłonięte. Zarówno w pierwszym jak i w drugim przypadku mamy do czynienia z takimi fragmentami systemu, które są odgraniczone od otaczającego je środowiska (innych systemów). Oznacza to, że są one w tych fragmentach odgraniczone bezpośrednio — nie istnieje relacja, którą moglibyśmy nazwać zewnętrzną (bezpośrednią) i która określałaby bezpośredni związek tego fragmentu struktury systemu z jego otoczeniem. Nie znaczy to, że fragment ten jest w ogóle izolowany od zewnętrznego otoczenia systemu. Możemy mówić o istnieniu relacji wewnętrznej (pośredniej), która bezpośrednio określa związek pomiędzy elementami struktury systemu, a pośrednio również związek danego odizolowanego fragmentu z otoczeniem systemu.

System częściowo izolowany⁸ (częściowo otwarty) charakteryzuje się ponadto tym, że: 1. Ma możliwość przyjmowania procesów przechodzących przez jego granice, które mają w efekcie wpływ na całość systemu, 2. Ma możliwość utrzymywania stanu stabilności, czyli samoregulacji — charakterystyczne jest tutaj zwiększenie się negentropii (stopnia uporządkowania) i zmniejszenia się entropii (stopnia nieuporządkowania) w systemie. 3. System taki charakteryzuje się ekwifinalnością, czyli dążeniem do możliwego stanu końcowego (wynikającego ze struktury systemu), który może być osiągnięty niezależnie od wzajemnie różnych stanów początkowych. 4. Utrzymanie stanu stabilności

⁷ R. Ingarden: *Spór o istnienie świata*, t. III. PWN, Warszawa 1981, s. 112.

⁸ L. von Bertalanffy: *General...*, s. 141. Problem ten jest poruszony na gruncie rozumowania autora dotyczącego systemów otwartych. Takie systemy nie mogłyby istnieć. Niezgodność rozumienia terminów wynika ze sposobu ich zastosowania.

systemu możliwe jest dzięki stałemu przyjmowaniu procesów z zewnątrz i reagowaniu na bodźce zewnętrzne. Tym samym należy rozróżnić pojęcie stanu końcowego jako celu, przyczyny teleologicznej systemu, od stanu względnej stabilności, w którym się dany system utrzymuje (dochodzi do stanu końcowego na różnych drogach, zachowując stabilność — np. organizm żywy).

Należy dodatkowo rozgraniczyć to, co nazywamy systemem z uwagi na badany fragment rzeczywistości, czyli to, co z naszego punktu widzenia tworzy jednolity system oraz środowisko zewnętrzne systemu, czyli pozostała, nie badana część rzeczywistości. System przez nas badany posiada względną samodzielność i możliwe do wykazania granice, jest „tym”, co w stosunku do otaczającej rzeczywistości jest „w czymś”, posiada określoną trwałość struktury. Jeżeli zgodzimy się z tym, że otaczający nas świat może być opisany jako składający się z systemów, to możemy mówić o badanym przez nas, należącym do rzeczywistości fragmencie, także jako o systemie. Z praktycznego punktu widzenia opisany fragment rzeczywistości, jako system, pozostaje z nią w relacjach, dzięki którym możemy tutaj mówić o tym systemie jako względnie otwartym.

Należy zaznaczyć, że w metodzie postępowania badacza, teoretyka systemów, jedną z najważniejszych, jeśli nie jedyną procedurą postępowania jest modelowanie⁹. Teza ta bierze swój początek ze strukturalizmu sformułowanego przez C. Lévi-Straussa¹⁰ i została zaakceptowana oraz rozwinięta na gruncie teorii systemów. Zakłada się tutaj pewnego rodzaju metafizyczny idealizm i przyjmuje się, że o stopniu poznania rzeczywistości decyduje przybliżenie danego analizowanego systemu rzeczywistości w modelu, który sam też jest systemem. Tym samym zawsze mamy do czynienia z modelem systemu rzeczywistości. „Wyróżniamy dwa pojęcia systemów: pojęcie systemu jako obiektu rzeczywistego oraz tworu zastępczego, wzoru lub po prostu modelu. Kryteria poprawności funkcjonowania systemów są precyzowane na podstawie porównania modelu systemu (...) i systemu rzeczywistego (...)”¹¹.

⁹ R. Kulikowski: *Analiza systemowa i jej zastosowanie*. PWN, Warszawa 1977, s. 13 i nast.

¹⁰ Cl. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. PIW, Warszawa 1970, s. 367.

¹¹ R. Staniszewski: *Teoria systemów*. Ossolineum, Wrocław 1988, s. 12.

Istotnym dla nas jest także, by zwrócić uwagę na stosunek jaki istnieje pomiędzy systemem przez nas opisywanym, czyli wybranym fragmentem rzeczywistości, a systemem, który jest wynikiem takiego opisu. Zasadniczo należy przyjąć, że w opisie systemu rzeczywistości pozostają „luki”, czyli elementy i relacje, których nasz opis nie zawiera — wynika to z ograniczeń, którym podlega poznanie człowieka, a także jego język; dotyczy to również wszelkiego dyskursu i każdego modelowania. System, z którym mamy do czynienia, jest jedynie opisem systemu istniejącego w rzeczywistości. Dlatego systemy, o których możemy stwierdzać bezpośrednio, są w zasadzie modelami systemów istniejących w rzeczywistości. Istnienie tych ostatnich może być wyprowadzone na podstawie ich opisów, ale ostatecznie stwierdzone jedynie hipotetycznie. Systemy, z którymi mamy do czynienia bezpośrednio są ich modelami, a zadaniem badacza jest możliwie dokładne odwzorowanie jednych w drugie.

W związku ze wcześniejszymi uwagami, podsumowując, dodatkowo system częściowo otwarty możemy opisać jako:

1. Możliwy do poznania.
2. Możliwy do opisanie (przez wskazanie elementów i relacji struktury).
3. W aspekcie poznania rzeczywistości jest on jej modelem i tym samym ją odwzorowuje.
4. Jest postulowanym konstruktem hipotetycznym, który w efekcie może być poddany analizie.
5. Wydaje się być najbliższą istotą systemu istniejącego w rzeczywistości.

Możemy przyjąć założenie, że nasza rzeczywistość składa się z systemów częściowo izolowanych. Rzeczywistość ma budowę nieciągłą¹², co oznacza, że nie jest jednym i jedynym w sobie systemem, w którym rozgrywają się procesy będące w istocie jedynie ogólnym procesem, ale że rzeczywistość, którą człowiek poznaje tworzy całość, do której należą elementy posiadające integralną tożsamość, jedność. W jakimś stopniu są one odgraniczone nawzajem od siebie, zarówno w swoim funkcjonowaniu jak i granicach.

W związku z tym, dzieła sztuki, które są elementami świata czło-

¹² R. Ingarden: *Spór...*, t. III, s. 111.

wieka, mogą być przez nas poddane próbie opisania ich jako systemy częściowo izolowane. W moich rozważaniach dzieło sztuki traktowane jest jako system sztuczny¹³ (będący wytworem człowieka) i jako taki system dzieła sztuki odwzorowuje rzeczywistość, przez co staje się jej modelem. Każdy odbiorca ma do dyspozycji także tylko model istniejącego systemu dzieła sztuki. W związku z tym, w aspekcie przedmiotowym, dzieło jest modelem rzeczywistości, a w aspekcie podmiotowym jest modelem systemu dzieła sztuki.

II. Dzieło sztuki pojęte jako system częściowo izolowany

Sądzę, że problematyka sztuki, jej znaczenie dla kultury jako części antroposfery, jej *ipso facto* intencjonalność i tym samym jej ludzki wymiar, problematyka, która dotyczy faktów i zjawisk w naszej rzeczywistości, może zostać poddana analizie systemowej, która dąży do ujednoczenia, uproszczenia i zorganizowania zapoznanego materiału w logiczną całość¹⁴.

Potraktujmy jako punkt wyjścia w naszych rozważaniach system sytuacji estetycznej¹⁵. W związku z tym możemy wskazać pięć interesujących nas systemów: 1. twórcę, 2. odbiorcę, 3. dzieło sztuki, 4. świat człowieka, 5. system jakości i wartości. Tych pięć różnozakresowych systemów tworzy metasystem, którego wewnętrzne relacje zostały przedstawione przez M. Gołaszewską, m.in. w książce pt. *Świadomość piękna*. Jeżeli zgodzimy się na określenie sytuacji estetycznej jako systemu, to możemy przyjąć dla elementów tworzących tę sytuację określenie podsystemów względnie izolowanych, tzn. takich, które pozostają ze sobą w różnych relacjach¹⁶. Można próbować wyróżnić związki pomiędzy tymi systemami; (traktujemy elementy sytuacji estetycznej jako jej podsystemy i dla ułatwienia elementy te będziemy nazywać

¹³ W. W. Bojarski: *Podstawy analizy i inżynierii systemów*. PWN, Warszawa 1984, s. 49.

¹⁴ Analiza taka została podjęta przez Piotra Graffa w książce pt. *Sztuka jako system*, op. cit.

¹⁵ M. Gołaszewska: *Świadomość piękna*. PWN, Warszawa 1970, s. 55.

¹⁶ M. Gołaszewska: *Istota i istnienie wartości*. PWN, Warszawa 1990, s. 57–58; problem ten poruszony jest także przez M. Gołaszewską na gruncie badań nad ontologią R. Ingardena w *Ingarden's Concept of Aesthetic Values in Light of His Theory of Partly Isolated Systems*. „Phenomenology Information Bulletin”, s. 26–42.

systemami). Centralnym elementem jest tutaj dzieło sztuki. Uwzględniony jest związek pomiędzy dziełem i twórcą, jak i związek pomiędzy dziełem a odbiorcą. Związki te wynikają z procesów (nazwijmy je procesami sterującymi) twórczego i odbioru, których podstawową cechą jest zwrotność, co oznacza, że istnieje pomiędzy nimi współzależność i wzajemne wpływy (wzajemnie się określają). Osobny związek widoczny jest pomiędzy systemami jakości i wartości w stosunku do twórcy, dzieła i odbiorcy, oraz taki sam związek, który dotyczy świata człowieka.

Jeżeli przy analizie sytuacji estetycznej jako systemu opiszemy zmianę jednego z jej elementów, to pociągnie to za sobą opis zmian innych elementów. Oznacza to teoretycznie, że dzieło sztuki ma także możliwość ulegania zmianie przez postawienie go w sytuacji estetycznej. Zatem mamy do rozpatrzenia dwa systemy: 1. System sytuacji estetycznej. 2. System dzieła sztuki, którego funkcja, jaką pełni w systemie sytuacji estetycznej oraz zachodzące w nim procesy, stają się głównym przedmiotem naszej analizy i prowadzą do dalszych poszukiwań.

Sądzę, że podejmując analizę dzieła sztuki na gruncie teorii systemów należy uwzględnić:

1. Budowę ontologiczną, tzn. określić jego strukturę, czyli elementy wraz z relacjami.

2. Przy analizie dzieła sztuki jako systemu względnie izolowanego, należy określić jego związki z innymi systemami, np. twórcy lub odbiorcy. Powoduje to, że możemy tutaj mówić o przedmiotowym aspekcie badań, który uwzględnia procesy zachodzące w dziele sztuki jako systemie, co stanie się głównym celem naszych rozważań i aspekcie podmiotowym, który będzie jedynie zaznaczony, gdzie uwzględnia się procesy zachodzące w człowieku jako systemie.

3. Dzieło sztuki będzie badane na podstawie modelu, gdyż tylko w ten sposób możemy zagwarantować kryterium racjonalności¹⁷.

4. Celem naszej analizy będzie także próba określenia związków systemu dzieła sztuki ze światem wartości (systemem wartości).

5. Pojawi się także problem informacyjnej roli dzieła sztuki (który nie jest w tej pracy omawiany).

6. Najważniejsza jednak będzie próba opisanie dzieła sztuki, w nowy pod względem podejścia, systemowy sposób, tzn. potraktowanie dzieła

¹⁷ P. Sienkiewicz: *Systemy sterowania*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 191.

sztuki tak, jakby było ono systemem oraz wskazanie problemów, które mogłyby być na tym gruncie zinterpretowane na nowo, co związane jest przede wszystkim z ontologiczną budową dzieła sztuki.

Przyjmujemy, że cały poznany przez nas świat składa się z materii nieożywionej, analogicznie przyjmujemy, że składa się z systemów statycznych i dynamicznych¹⁸. Sądzę, że osobną trzecią sferą jest sfera wytwórczości (działanie ludzkie) — kultura. Do tej sfery należą dzieła sztuki, które z jednej strony są systemami stałymi, ale przez to, że są w specjalny sposób budowane, są dane ludziom inaczej niż inne systemy (należą do kultury), z drugiej strony mają możliwość ulegania d y n a m i z a c j i. Co to znaczy, że dzieło sztuki może być zdynamizowane, albo że może ulec dynamizacji? By w pełni odpowiedzieć na to pytanie, należy uwzględnić wyniki badań nad warunkami naturalnymi dzieła sztuki.

Przez samą dynamizację rozumiem proces, który posiada swój fundament bytowy w fizyczności dzieła sztuki i tym samym rozgrywa się w dziele sztuki. Proces ten w efekcie umożliwia poznanie struktury dzieła sztuki przez odbiorcę. Dynamizacja możliwa jest jedynie na gruncie sytuacji estetycznej i konsekwentnie wynika z uznania sytuacji estetycznej jako systemu — zmiany w konfiguracji jednego z podsystemów pociągają za sobą zmiany we wszystkich pozostałych podsystemach — dynamizacja określa zmiany w systemie dzieła sztuki.

III. Warunki naturalne, czyli próba zracjonalizowania opisu elementów budowy struktury dzieła sztuki. Struktura dzieła sztuki.

Zastanówmy się, w jaki sposób można utrzymać koncepcję dzieła sztuki jako systemu.

Sądzę, że zagadnienie struktury dzieła sztuki łączy się z szerszym zagadnieniem — ze wskazaniem warunków naturalnych dzieła sztuki:

1. Dzieło sztuki jest zbiorem elementów.
 - a) Można je wyróżnić.
 - b) Można je opisać.
 - c) Można je zinterpretować.

¹⁸ W. W. Bojarski: *Podstawy...*, s. 49 oraz S. Zięba, W. Jarominek, R. Staniszewski: *Problemy teorii systemów*. Wrocław 1980, s. 18–19.

- d) Różnią się one pomiędzy sobą złożonością.
- e) Spełniają określone funkcje w strukturze.
- f) Są funkcjonalne wobec całości.
- g) Odnoszą się (w całości) do wartości.

2. Dzieło zawiera pewne elementy racjonalne, a pewne nieracjonalne, założone i niezłożone. Ostatecznie można zaproponować następujące rodzaje elementów w dziele sztuki:

- a) Założone i racjonalne.
- b) Niezłożone i nieracjonalne.
- c) Założone i nieracjonalne.
- d) Niezłożone i racjonalne.

Jest to próba zrationalizowania opisu dzieła sztuki jako systemu, poprzez zrationalizowanie opisu elementów jego struktury. Przyjmujemy tutaj, że w jej skład mogą wchodzić zupełnie nieracjonalne elementy. Tym samym jest to próba pogodzenia ujęć obiektywnie istniejących: twórcy, odbiorcy i dzieła sztuki, z subiektywnością odbioru i analizy. Innymi słowy, jest to próba obiektywizacji dzieła sztuki.

Pośrednio, są tutaj uwzględnione granice możliwej dynamizacji systemu dzieła sztuki, które wynikają: 1. ze struktury zawartej w dziele sztuki przez artystę, i 2. możliwości odbiorcy.

Należy w tym miejscu zastanowić się nad naturą samego dzieła sztuki jako artefaktu. W związku z tym, po pierwsze, dzieło sztuki można określić jako system sztuczny, a po drugie jako system autonomiczny (po zakończeniu się procesu twórczego) w stosunku do wszystkich elementów sytuacji estetycznej. Oczywiście dzieło ma istotny związek z systemem naturalnym jakim jest człowiek będący jego przyczyną i celem. Poza tym dzieło określone jest przez inne sztuczne systemy, np. przez kulturę. Ma to ostatecznie wpływ na jego odbiór i zjawisko dynamizacji, które mogą być analizowane w aspekcie historycznym.

Przez strukturę dzieła sztuki rozumiem relacje wraz z istniejącymi pomiędzy nimi elementami, należące do jego fizyczności. Mechaniczna, wymierna zmiana ustawienia w przestrzeni fizycznej elementów dzieła sztuki wpływa na zmianę struktury i w tym sensie może ukierunkowywać dynamizację, ale takie zmiany pozostają w obszarze zmultiplikowanych zmian fizycznych¹⁹, nie oddając istoty dynamizacji. To co

ulega dynamizacji i wpływa na zmianę struktury to struktura rudymenarna²⁰, która w istocie jest fizyczną budową, jedynie określającą dzieło sztuki. W procesie dynamizacji, zmianie (dynamizacji) ulega struktura rudymenarna dzieła sztuki, co prowadzi do wytworzenia się struktury, nazwijmy ją strukturą zaktualizowaną, która jest poznawana i możliwa do opisanie przez odbiorcę. Struktura zaktualizowana jest modelem dzieła sztuki jako struktury rudymenarnej.

Na tym etapie możemy przyjąć, że dzieło sztuki jest nosicielem wartości, dzięki swojemu uposażeniu jakościowemu. Jakości przynależą do dzieła sztuki, istnieją w nim np. potencjalnie i wyłaniają się w procesie estetycznej percepcji²¹ — są tym, co pozwala mówić o przedmiocie w kontekście dzieła sztuki. Zakładam, że jakości są znaczeniem dla relacji istniejących w dziele sztuki. Istnieją relacje pomiędzy elementami, natomiast jakościami chciałbym nazywać te relacje. Należy teraz zastanowić się, czy nie należałoby pozostać w takim razie przy terminie 'relacja' i zrezygnować z terminu 'jakość'? Relacja została opisana na gruncie logiki jako stosunek albo przyporządkowanie. Relacja wskazuje na rodzaj związków pomiędzy elementami, ale nie oddaje sensu i istoty tego związku. Dlatego nie możemy redukować pojęcia jakości do pojęcia relacji i dzięki temu możemy opisywać relacje różniące się pomiędzy sobą. Relacje pomiędzy elementami dzieła sztuki mogą się zmieniać dzięki dynamizacji, tworząc różne struktury i tym samym różne jakości. Elementy są tutaj czymś niezmiennym, składowym, a relacje czymś dynamicznym i zmiennym. Dlatego sądzę, że główną rolę w budowaniu się struktury zaktualizowanej, w indywidualnym odbiorze dzieła sztuki mają relacje tworzące się pomiędzy elementami, które nazwane jakościami, istnieją potencjalnie w dziele sztuki wchodząc w skład jego struktury rudymenarnej i aktualizują się dzięki

¹⁹ G. Shortess: *Mental Models for interactive art*. W: *Art und Emotions*. Perm Institute of Culture 1991, s. 153–159.

²⁰ W *The Oxford Dictionary* termin 'rudiment' jest zdefiniowany następująco: elementy lub pierwsze zasady nauki albo jakiegoś przedmiotu; niedokończone rozpoczęcie czegoś co będzie się mogło rozwinąć albo już rozwinęło się pod pewnymi warunkami. W *Webster's New Dictionary and Thesaurus* ten sam termin jest wyjaśniony następująco: pierwsza zasada albo element; pierwszy nieznaczny początek czegoś, niepełnie rozwinięty, albo przedstawiony (reprezentowany) tylko przez ślady (*vestige*).

²¹ M. Mitias: *Locus of Aesthetic Quality*. W: *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1988.

procesowi dynamizacji. Jakości możliwe są do opisanego dzięki poznaniu struktury zaktualizowanej dzieła sztuki.

Kiedy w naszej analizie pójdziemy jeszcze dalej — kiedy „zagłębimy się” jeszcze bardziej w dzieło sztuki, to znajdziemy tylko jego fizyczność — bez znanych nam relacji i elementów, coś jedynie ilościowego. Sądzę, że „ta fizyczność” dzieła sztuki bezpośrednio jest niedostępna naszemu poznaniu. Jest systemem częściowo izolowanym, o którego zawartości trudno by nam było cokolwiek powiedzieć, chociaż równie trudno jest z niej zrezygnować. Możemy wnioskować o istnieniu tej zawartości, gdyż mamy wiedzę wynikającą z jej aktualizacji, czyli dynamizacji struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną, którą poznajemy bezpośrednio. Fizyczność dzieła sztuki tworzy jego strukturę rudymen tar ną, która zawiera w sobie możliwość (potencjalność) rozwinięcia się w strukturę zaktualizowaną. Struktura rudymen tar na określa system częściowo izolowany, który nie jest nam znany. System ten jest częściowo izolowany, gdyż możliwy jest do zdynamizowania, rozwinięcia się w strukturę zaktualizowaną, dzięki działaniu odbiorcy.

Ważne dla naszej analizy jest zwrócenie uwagi na rodzaj relacji istniejących pomiędzy dziełem sztuki i wartościami. Myślę, że przekonanie, iż dzieło sztuki jest nosicielem wartości nie musi być prawdziwe, a przynajmniej jest nieprzekonywujące. Nie sądzą, by warunki naturalne dzieła, elementy jego struktury rudymen tarnej lub struktury zaktualizowanej dawały jakieś logiczne uzasadnienie dla „umiejscowienia” w nim wartości. Odbiór dzieła sztuki jest czymś innym, niż poznanie w nim wartości. Poznając dzieło sztuki poznajemy tylko jakąś strukturę zaktualizowaną. W związku z tym, że w systemie sytuacji estetycznej dzieło sztuki tworzy osobny element lub system, tym samym nie znaczy to, że jest ono w jakikolwiek uzasadniony sposób „złączone” ze światem wartości. Myślę, że możemy tutaj dojść do innych wniosków; artysta wprowadza elementy do struktury rudymen tarnej dzieła, buduje ją — ten proces może być uwarunkowany, np. historycznie, społecznie lub wynikać z indywidualnych gustów artysty. Z drugiej strony do natury gotowego dzieła sztuki należy to, że można go odnieść do świata wartości. Sama struktura rudymen tar na lub struktura zaktualizowana dzieła nie determinuje istnienia w nim wartości — jedyne co umożliwia, to odniesienie skończonego dzieła do świata wartości. Właśnie dzięki swojej strukturze dzieło umożliwia takie odniesienie. Możemy powiedzieć,

że to właśnie należy do natury dzieła sztuki. Ale by to się stało, musi zadziałać czynnik, który zaktualizuje takie odniesienie — tym czynnikiem jest człowiek, który w procesie dynamizacji dzieła sztuki aktualizuje w nim konkretną strukturę i tym samym ustanawia pomost pomiędzy dziełem sztuki i wartościami.

IV. O pojęciu dynamizacji. Odróżnienie dynamizacji od konkretyzacji i interpretacji.

Osobną uwagę należy zwrócić na pojęcie dynamizacji w odniesieniu do konkretyzacji i interpretacji. Konkretyzacja jest procesem, w którym dzieło sztuki staje się przedmiotem estetycznym. Proces ten nazywany jest przeżyciem estetycznym, które przebiega w określony sposób i w określonym kierunku — rozgrywa się w podmiocie. Przy konkretyzacji dzieła sztuki literackiej, odbiorca ma do dyspozycji tylko quasi-sądy, o których możemy powiedzieć, że: 1. Są właściwymi elementami budującymi dzieło sztuki, 2. Nie mogą podpadać pod kategorie prawdziwości i fałszywości. Konkretyzacja dotyczy tutaj wypełniania miejsc niedookreślonych w dziele — odczytania tego, co prowadzi do interpretacji, odczytania tego, jak pisze Wł. Stróżewski, „co dzieło jest w stanie ‘powiedzieć’, co można w nim i przez nie zrozumieć, czy to uchwytując zawarte w nim sensy (‘myśli’) wprost, czy ‘dorozumiewając’ się w nim lub nawet domyślając się ich, czytając — jak się to mówi — między wierszami”²².

Konkretyzacja pozostaje pojęciem ściśle związanym z filozofią R. Ingardena. Odnosi się do niej jako efekt ontologicznych badań nad dziełem sztuki. Jest działaniem pierwotnym w stosunku do interpretacji, ale nie determinuje tej ostatniej.

Dzieło sztuki w koncepcji R. Ingardena jest tworem schematycznym, który jest niedookreślony pod wieloma względami, ponieważ posiada potencjalne momenty i miejsca niedookreślone. Pełnię i konkretność uzyskuje się w procesie odbioru i konkretyzacji w przeżyciu estetycznym. Dla nas interesującym jest jeden z dwóch rodzajów bytów intencjonalnych. Obok dzieła sztuki jako bytu intencjonalnego; obok tego, z czym spotykamy się w koncepcji Ingardena przy omawianiu kontekstu

²² W. Stróżewski: *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*. „Studia Estetyczne”, t. XV, Warszawa 1978, s. 154.

artyści, ważny jest dla nas byt intencjonalny, jakim jest przedmiot estetyczny, powstający w procesie konkretyzacji u odbiorcy. Odbiorca ma tutaj do czynienia z 'konkretną' konkretyzacją, a nie tylko ze schematem. Do tak pojętego dzieła sztuki należy fundament bytowy (fizyczność) i to co może być poznane w aktach intencjonalnych — cały system powiązanych ze sobą struktur jakościowych, które odgrywają zasadniczą rolę w podbudowie wartości estetycznych dzieła. Przeżycie estetyczne ma tutaj trzy fazy²³:

I. Emocje wstępne, wywołane przez jakościowe uposażenie przedmiotu percepcji — zajęcie postawy estetycznej.

II. Proces percepcji jakościowej struktury dzieła wraz z uzupełnieniem jego schematyczności, czyli konkretyzacja — prowadzi do wytworzenia lub nie, przedmiotu estetycznego.

III. Przeżycie wartości estetycznych wytworzonego przedmiotu w formie emocjonalnej odpowiedzi na wartości.

Dla nas interesująca jest faza pierwsza, w której możemy wyróżnić dodatkowo: 1. bierną i przelotną percepcję jakości, 2. stan zainteresowania i pobudzenia dostrzeżoną jakością, 3. chęć bliższego poznania i bliższego kontaktu.

Właśnie na tę pierwszą fazę chciałbym zwrócić uwagę, gdyż według mnie jest ona wynikiem wcześniejszej dynamizacji. Związane to jest z poczuciem niedosytu u odbiorcy i dążenia do pełnego, naocznego obcowania z jakością. Co jest przyczyną takiego stanu? Według mnie istnienie struktury rudymen tarnej możliwej do rozwinięcia się w strukturę zaktualizowaną, w której zawierać się będą miejsca niedookreślone. Aby mogły nastąpić dalsze fazy przeżycia estetycznego, musi nastąpić otwarcie na odbiór. Następne fazy dotyczą tylko kontemplacji tego, co zostało „stworzone” w konkretyzacji, ale po wcześniejszej dynamizacji, która jawi się tutaj jako pierwotna w stosunku do pozostałych faz przeżycia estetycznego, o których pisze Ingarden. Dynamizacja jest w efekcie warunkiem wytworzenia przedmiotu estetycznego.

Tym samym, przedmiotem naszej analizy stają się procesy i ich następstwa, które rozgrywają się w dziele sztuki. Zmiany w podsystemie dzieła sztuki mogą być rozpatrywane tylko na gruncie ontologii i wydaje się, że zostały zaprojektowane przez Ingardena. Posłużmy się cytatem:

²³ R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. PWN, Warszawa 1978, s. 183 i nast.

„Na razie należy zaznaczyć, że ów przedmiot traktowany jako składnik stanu rzeczy w bardzo osobliwy sposób otwiera się przed nami, mimo że nadal pozostaje odgraniczoną w sobie całością. Pojawia się nam jako coś we wnętrzu swym dostępnego, jakby otwartego. I rozwijając dany stan rzeczy po prostu wykorzystujemy jego ‘otwartość’ i intencjonalnie uzyskujemy wgląd w sam przedmiot, w jego ‘wnętrze’. Owo ‘otwieranie’ nie jest na ogół momentem samego bytu, żadnym sposobem zachowania się samego bytowo-autonomicznego przedmiotu. Jest on na ogół niewrażliwy na różnice zachodzące między ‘otwieraniem się’ a ‘zamknięciem w sobie’ w stosunku do pewnego podmiotu poznawczego, chociaż różnice te mają przecież swą podstawę we własnej strukturze przedmiotu. Tutaj chodzi tylko o to, że to my niejako ‘otwieramy’ przedmiot, gdy ujmujemy stan rzeczy. Gdy jednak przedmiot staje przed nami jako jednak już ‘otwarty’, wówczas jesteśmy dostatecznie przygotowani do rozwinięcia stanu rzeczy, ewent. do uchwycenia go. Mamy z nim wtedy do czynienia jako z ‘otwartym’ przedmiotem. W tym momencie już przestaje być nam dany w sposób czysto ‘przedmiotowy’. Bo do pierwotnego przedmiotowego (nominalnego) sposobu dania należy ‘zamknięcie’ przedmiotu nie tylko w sensie ograniczenia, lecz także w tym, że jest tylko ‘od zewnątrz’ dostępny dla podmiotu poznającego, który go wtedy jednym chwytem jako całość ujmuje lub tylko domniemywa”²⁴.

Można sądzić, że uwaga Ingardena dotyczy czegoś wcześniejszego niż sama konkretyzacja, czegoś pierwotnego w stosunku nawet do samego odbioru — czegoś istotnego ze względu na sam przedmiot, a jak moglibyśmy powiedzieć, pozaświadomościowego w odniesieniu do podmiotu. Otwieranie systemu jest w tym sensie procesem czasowo pierwotnym w stosunku do konkretyzacji i interpretacji. Dlatego myślę, że właśnie dynamizacja jest fundamentem dla tamtych późniejszych procesów, że proces dynamizacji można nazwać warunkiem dla konkretyzacji i interpretacji. Konkretyzacja opisuje hipotetyczne wypełnienia miejsc niedookreślonych, a dynamizacja umożliwia takie wypełnianie czegoś w ogóle. Dynamizacja rozwija strukturę rudymენტarną, a konkretyzacja jest wypełnieniem struktury zaktualizowanej, zrealizowanej w konkretnym przeżyciu estetycznym. Dynamizacja jest co do swej

²⁴ R. Ingarden: *O dziele literackim*. PWN, Warszawa 1960, s. 201.

istoty nierozpoznawalna i nieidentyfikowalna, a konkretyzacja jest przynajmniej częściowo procesem racjonalnym. Dynamizacja jest wreszcie warunkiem zrozumiałego odbioru dzieła, który jest przygotowaniem do konkretyzacji i wytworzenia w efekcie przedmiotu estetycznego. Dzięki dynamizacji możliwy jest wybór quasi-sądów, i skonkretyzowanie miejsc niedookreślonych — tym samym możliwe jest rozpoznanie intencji artysty.

Całe dzieło jakby oczekiwało na dynamizację, jest apelem o dynamizację, w efekcie aktualizację, uzupełnienie i wypełnienie tego, co „puste”, by spełniła się jego istota. W tym sensie dzieło oczekuje aktywności ze strony odbiorcy. Faktycznie dynamizacja, za sprawą odbiorcy, dokonuje się w przedmiocie. Zaistnienie przedmiotu estetycznego wymaga wcześniejszą dynamizację.

Jest to punkt dojścia w analizie prowadzonej od strony natury przedmiotu estetycznego, a nie podmiotu. Zrozumiały odbiór jest przygotowaniem do konkretyzacji wraz z wypełnieniem dzieła sztuki. Interpretacja natomiast jest doszukiwaniem się sensu i to właściwego sensu. W sytuacji estetycznej dzieło sztuki zostaje „ożywione” przez podmiot, który aktualizuje zawartą w nim strukturę rudymენტarną, tym samym przekracza granice systemu dzieła sztuki, ingeruje w jego budowę, przenika go, dynamizuje strukturę rudymენტarną, czyli powoduje działanie „w samym dziele sztuki”. Dopiero po tym możliwy jest wybór quasi-sądów przez podmiot, skonkretyzowanie miejsc niedookreślonych i doprowadzenie do interpretacji. Interpretacja determinowana jest historycznie i kulturowo, jest jakby „wynikająca z zewnątrz”. Dynamizacja, co prawda powodowana przez podmiot, dotyczy bezpośrednio przedmiotu — rozgrywa się w nim samym.

W tym sensie sędzę, że dynamizacja jest najbliższej istoty dzieła sztuki. Tym samym przez generalizację możemy dojść do wniosku, że istotą sztuki jest właśnie dynamizacja.

Idąc dalej, można zwrócić uwagę na trzy możliwe do opisanía elementy jako przynależne do dzieła sztuki:

1. Konkretyzacja — *ethos* — stwarza warunki dla dobrego dzieła, jest tym co prowadzi nas do sensu.
2. Interpretacja — *pathos* — dotyczy przedstawienia czegoś dzięki świadomości odbiorcy.

3. Dynamizacja — logos — jest tym, co umożliwia osiągnięcie dwóch poprzednich, trafienia do nich, jest tym, co umożliwia osiągnięcie tego co istotne w sztuce.

* * *

Analiza ontologiczna dzieła sztuki prowadzona na gruncie teorii systemów pozwala nam na opisanie dzieła sztuki jako systemu względnie izolowanego. Ważna staje się tutaj próba opisanie obiektywnie istniejących elementów dzieła sztuki i pogodzenia tego faktu z subiektywnością odbiorcy po zaistnieniu doświadczenia estetycznego. Dlatego sądzę, że zasadna jest próba postulowania istnienia dzieła sztuki, jako struktury rudymen tarnej, która jest z nim tożsama. Na gruncie metafizyki możemy twierdzić, że dzieło sztuki jest po prostu strukturą rudymen tarną, ale na poziomie teoriopoznawczym nie możemy postawić takiej tezy, gdyż struktura rudymen tar na jest dla nas bezpośrednio niepoznawalna. Odbiorca ma jedynie do czynienia ze strukturą zaktualizowaną — każdy odbiorca ze swoją, inną zaktualizowaną strukturą, np. tego samego dzieła sztuki. Dzięki bezpośredniemu, indywidualnemu, różnemu ze względu na różnych odbiorców poznaniu struktury zaktualizowanej, dzięki dynamizacji struktury rudymen tarnej, możemy wnioskować o istnieniu tej ostatniej. Strukturę rudymen tar ną możemy utożsamić z tym co fizyczne w dziele sztuki. Prowadzi to do tego, że dzieło możemy zredukować do jego fizyczności — elementów i relacji tworzących jego strukturę rudymen tar ną, a na poziomie teoretycznym do modelu tej struktury i jej opisu przez wskazanie warunków naturalnych dzieła sztuki. Struktura zaktualizowana będąc zdeterminowaną przez budowę struktury rudymen tarnej, jest tym co wynika z subiektywnego, indywidualnego odbioru. Dynamizacja jest tym elementem analizy, który umożliwia uzasadnienie przejścia od tego, co obiektywne, do tego, co subiektywne w aspekcie poznawania dzieł sztuki. Od odbiorcy zależy to, na ile potrafi zdynamizować daną strukturę rudymen tar ną.

Przez dynamizację dzieło sztuki zyskuje znaczenie, istotę swojego bytu. W tym sensie sztuka także zyskuje nowe pojęcie — do istoty sztuki należy tworzenie takich systemów, które w swojej istocie zawierają możliwość dynamizacji i transcendowania do świata wartości. Rodzi

się tutaj nowa rola sztuki: budowanie zjawisk w naszym życiu, odmiennych od wszystkich innych systemów, systemów stałych, które mogą ulec zdynamizowaniu. W tak pojętym dziele sztuki, jako systemie, zawiera się także istota sztuki jako celu.

