

MICHAŁ OSTROWICKI

DZIEŁO SZTUKI JAKO SYSTEM



Wydawnictwo Naukowe PWN

MICHAŁ OSTROWICKI

**DZIEŁO
SZTUKI
JAKO
SYSTEM**



**Wydawnictwo Naukowe PWN
Warszawa-Kraków 1997**

Projekt okładki
Maryna Wiśniewska

Redaktor
Renata Włodek

Korekta
Żespół

Na okładce: F.C. van Dyck, *Martwa natura*,
1613, Muzeum Fransa Halsa, Haarlem

Tytuł dotowany przez
Uniwersytet Jagielloński

COPYRIGHT © BY
WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN Sp. z o.o.
WARSZAWA-KRAKÓW 1997

ISBN 83-01-12289-7

Spis treści

WSTĘP	7
1. TEORIA SYSTEMÓW JAKO METODOLOGIA	
<i>Rozdział 1</i>	
Założenia metodologiczne teorii systemów	11
<i>Rozdział 2</i>	
System i jego struktura	17
<i>Rozdział 3</i>	
Rodzaje systemów (cd.). Rozróżnienie wynikające z uwzględnienia kryteriów, jakim jest stosunek systemu do innych systemów (otoczenia)	23
<i>Rozdział 4</i>	
Modelowanie jako podstawowa teoretyczna procedura postępowania badacza, teoretyka systemów	28
2. DZIEŁO SZTUKI JAKO SYSTEM	
<i>Rozdział 5</i>	
Zastosowanie teorii systemów w estetyce. Dzieło sztuki jako system względnie izolowany	35
<i>Rozdział 6</i>	
Warunki naturalne dzieła sztuki, czyli próba zracjonalizowania opisu elemen- tów budowy struktury dzieła sztuki	42
<i>Rozdział 7</i>	
Dzieło sztuki jako system dynamiczny	45
<i>Rozdział 8</i>	
Zagadnienie struktury rudymentarnej dzieła sztuki	48
3. O POJĘCIU DYNAMIZACJI	
<i>Rozdział 9</i>	
Dynamizacja dzieła sztuki w kontekście ujęcia systemowego	55

<i>Rozdział 10</i>	
Dynamizacja jako katastrofa struktury rudymen tarnej (katastroficzna natura dzieła sztuki)	64
<i>Rozdział 11</i>	
Rozróżnienie dynamizacji od procesów konkretyzacji i interpretacji. Sposoby rozumienia procesu dynamizacji	80
<i>Rozdział 12</i>	
Przykłady dynamizacji dzieł sztuki	94
4. INFORMACYJNA ROLA DZIEŁA SZTUKI	
<i>Rozdział 13</i>	
Informacja w dziele sztuki pojętym jako system częściowo izolowany . .	103
<i>Rozdział 14</i>	
Zagadnienie informacji w estetyce	110
<i>Rozdział 15</i>	
Dzieło sztuki zawiera informację jakościową	118
BIBLIOGRAFIA	132

Wstęp

W książce zaproponowany został opis dzieła sztuki jako systemu częściowo izolowanego, przez co jej tematyka zasadniczo odnosi się do dwóch dyscyplin. Starano się tutaj przedstawić w żądanym zakresie metodologię teorii systemów oraz jej zastosowanie, a ponadto uczyniono przedmiotem badań dzieło sztuki (uwzględniono także inne kategorie estetyczne, takie jak wartości, proces twórczy i proces odbioru), co powoduje, że główne pole zainteresowań stanowi estetyka.

W związku z zastosowaniem systemowego opisu pojawiły się takie zagadnienia, jak strukturalne ujęcie dzieła sztuki, jego systemowa natura, a także jego istota przejawiająca się we wchodzeniu w kontakt z odbiorcą i innymi elementami sytuacji estetycznej i tworzenia z nimi sprzężeń.

Zwraca również uwagę opis dzieła sztuki jako systemu dynamicznego, którego struktura jest potencjalnie nastawiona na zmianę, i które postawione w sytuacji estetycznej ulega zmianie. Do opisu tego procesu wykorzystano teorię katastrof.

Poruszony został również problem informacyjnej funkcji dzieła sztuki. Starano się tutaj odpowiedzieć na pytanie o sens informacji zawartej w dziele sztuki i na pytanie o możliwość opisu takiego typu informacji na gruncie estetyki.

Tematyka książki, wychodząc z teorii zorientowanej empirycznie, czyli teorii systemów, metodologii analizy systemowej, obejmuje taki obszar badań w estetyce, który wydaje się podstawowy dla budowy ontologii dzieła sztuki i kieruje do zagadnień metafizycznych.

Dołączam serdeczne słowa podziękowania dla Pani Prof. Marii Gołaszewskiej za istotne sugestie, które wpłynęły na ostateczny kształt tej książki.

CZĘŚĆ PIERWSZA

***Teoria systemów
jako metodologia***

Całość to więcej niż suma części
Arystoteles (*Fizyka*)

Założenia metodologiczne teorii systemów

Teoria systemów powstała w wyniku dążenia do integracji wiedzy z różnych dyscyplin naukowych i przekraczania dzielących je barier interdyscyplinarnych. Kierunek ten stworzył nowy paradygmat w nauce, umożliwiający całościową analizę świata, postulując przy tym wykorzystanie wyników badań poszczególnych dziedzin wiedzy i traktowania badanych na gruncie teorii systemów obiektów, jako systemów otwartych¹. Całość rzeczywistości traktowana jest tutaj jako hierarchicznie uporządkowana, której elementy pozostają ze sobą w określonej interakcji, możliwej do zaistnienia dzięki założeniu o istnieniu strukturalnej budowy rzeczywistości.

Przyjmuje się tutaj również, że cała rzeczywistość może być traktowana jako składająca się z systemów, które należąc do niej, zachowują swoją tożsamość i swoistego rodzaju odrębność. Dzięki takiemu opisowi świata, możliwe jest wyróżnienie z rzeczywistości fragmentów i badanie ich (w pewnym stopniu niezależnie np. na poziomie opisu), jako jednostkowych obiektów, które pozostają ze sobą we wzajemnie uporządkowanych związkach.

Za twórcę teorii systemów uważa się von L. Bertalanffy'ego. Jego prace dotyczyły głównie zagadnień z obszaru biologii, ale wskazuje się w nich także na uniwersalność systemowego podejścia dla całej wiedzy ludzkiej o świecie. Dążenia von Bertalanffy'ego dotyczące matematycznej formalizacji teorii systemów zostały zrealizowane dopiero np. przez

¹ L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów*, PWN, Warszawa 1984 s. 136 oraz pod red. G. J. Klira, *Ogólna teoria systemów, tendencje rozwojowe*, WNT, Warszawa 1976, s. 32-33.

Rossa Ashby'ego, Rapoporty czy Mesarovića. Kierunek ten, nazywany „stosowaną teorią systemów”², wykorzystuje metody matematyczne oraz wszelką formalizację w języku matematycznym, które dotyczą analizy i oceny działania, a także przewidywania zachowania się systemów. Oprócz tego jednym z głównych kierunków w teorii systemów jest „cybernetyka systemów”, której przedmiotem badań są zarówno systemy żywe (organizmy), jak i sztuczne; podstawowymi zagadnieniami są tutaj sposoby przetwarzania informacji, procesy sterowania — projektowania systemów, teoria automatów oraz programowanie.

Oprócz zmatematyzowanego kierunku w teorii systemów, rozwinął się kierunek określany jako systemowe podejście (*system approach*), w którym odchodzi się od formalizacji, dążąc do rozszerzenia wymiany doświadczeń i komunikacji pomiędzy różnymi dyscyplinami przez poszukiwanie analogii. Jest to wynikiem tzw. systemowego sposobu interpretacji świata, który nazywany jest także „filozoficznym (ontologicznym lub epistemologicznym) punktem widzenia rzeczywistości”³. Zasadniczym jest tutaj określenie stopnia uogólnienia opracowywanego zagadnienia oraz wzięcie pod uwagę w badaniach istniejących już teorii na dany temat. Z tego punktu widzenia, naukę można traktować jako zbiór faktów i praw, które mogą być poddane badaniom na gruncie analizy systemowej. Używa się wtedy nowego języka (pojęć) i nowych zasad postępowania, które prowadzą do wspólnych wniosków przy rozpatrywaniu problemu z obszaru różnych dyscyplin naukowych. Tego typu holistyczne podejście (nazywane również filozofią systemów) reprezentowane jest np. przez Ackoffa, Laszlo i von Bertalanffy'ego.

Teoria systemów umożliwia taki opis fragmentów rzeczywistości, który uwzględnia ich naturę, funkcjonowanie i wzajemne powiązania pomiędzy nimi. Różni się od badań analityczno-empirycznych (np. eksperymentalnych) tym, że daje możliwość projektowania długotrwałych procesów oraz badania ich przewidywanych oddziaływań na kolejne obiekty lub grupy (stawianie hipotez badawczych), z uwzględnieniem możliwie jak największej liczby czynników.

² P.K. M'Pherson, *Nauka o systemach i filozofia systemów*, w „Zagadnienia Naukoznawstwa”, nr 4 (40), 1974, s. 535.

³ E. Laszlo, *Systemowy obraz świata*, we wstępie A. Sicińskiego, PWN, Warszawa 1978, s. 10.

Metoda systemowa (podejście systemowe) jest sposobem myślenia i rozwiązywania problemów i polega na analizie systemowej, której podstawowymi celami są:

1. Łączenie wyników badań i planów badawczych oraz integrowanie ich wokół metodologii systemowej. Dążenie do wypracowania jedności w nauce, syntezy ocen i wyników badań zarówno w zagadnieniach społecznych, technicznych jak i przyrodniczych.
2. Badanie ogólnych reguł (zasad), które funkcjonują w świecie, takich, które powinny być brane pod uwagę przy wszelkich badaniach naukowych. Dostarczanie metod uzyskiwania potwierdzających dowodów dla istniejących teorii i budowania podstaw dla dalszego prowadzenia badań i ich ukierunkowania.
3. Ujmowanie badanych obiektów w aspekcie systemowym i całościowe ich badanie. Analiza systemowa ogranicza dowolność interpretacji wyników badań (wynika to pośrednio z dążenia do formalizacji metod), dopuszczając ją jedynie w fazie początkowej, tzn. w czasie ustalania granic pomiędzy systemami. Ujęcie obiektu jako systemu pozwala na opisanie jego funkcji (zadań), procesów, jakie w nim się dokonują, wewnętrznych i zewnętrznych oddziaływań, a w pewnych sytuacjach, jeżeli ze względu na badany obiekt jest to możliwe, na wyliczenie danych ilościowych i jakościowych, które wynikają z obserwacji działania systemu w określonych warunkach, a także przewidywania potrzeb, jakie są przez system zaspokajane, czyli celów, jakie ma on spełniać.
4. Formalizacja matematyczna i jej zastosowanie powiązane jest z przedmiotem rozważań. Generalnie, w teorii systemów formalizacja matematyczna jest zasadna, chociaż możliwa tylko dla pewnej klasy obiektów. Są nimi np. dzieła techniki, automaty, przyrządy do prowadzenia eksperymentów, zaprojektowane i zrealizowane przez człowieka artefakty. Wynika to z tego, że każdy system rzeczywisty (nie będący w takim rozumieniu artefaktem) ma nieskończenie wiele różnych właściwości i musiałby być scharakteryzowany przez nieskończenie wiele zmiennych, z których tylko nieliczne są reprezentowane w modelu. Oznacza to, że właściwości te są do zaprezentowania w określonym modelu matematycznym

badanego systemu, który werbalizowany jest nie inaczej, jak przez układ równań opisujących badany system. Jest to opis bardzo specyficzny, gdzie równania są zespołem zależności matematycznych „reprezentujących” interesujące pod pewnym względem właściwości systemu i umożliwiają one przewidywanie zachowania się systemu na drodze prostego rozwiązania określonej klasy problemów matematycznych, co jest już zagadnieniem technicznym.

5. Operowanie kategoriami całość — część, co powoduje, że analiza systemowa uwzględnia ograniczenia możliwości poznania rzeczywistości oraz określa dalsze cele poznania, nie ograniczając się jedynie do aktualnego opisu badanego systemu.
6. Traktowanie rzeczywistości na gruncie analizy systemowej jako czegoś nieciągłego. Oznacza to, że nie jest ona jednym i jedynym systemem i że rzeczywistość, którą człowiek poznaje, tworzy całość, do której należą elementy (systemy) posiadające integralną tożsamość. W jakimś stopniu są one różne i odgraniczone jedne od drugich, zarówno w swojej budowie wewnętrznej, funkcjonowaniu, jak i granicach.
7. Dążenie do budowania hierarchii obiektów (bytów), traktowanych jako systemy, będących elementami rzeczywistości, co prowadzi do realizacji rozwiązań częściowych w celu zrozumienia większych całości. Przy opisie cech i elementów badanego obiektu jako systemu, ze względu na przyjętą procedurę, określa się podstawowe i drugorzędne elementy — tym samym dąży się do określenia tego, co typowe lub charakterystyczne dla danego systemu.
8. Uwzględnienie możliwie wszystkich aspektów, punktów widzenia i kontekstów badanego obiektu — systemu, np. jego zależności i stosunku do innych systemów lub do otoczenia. Bierze się tutaj pod uwagę przewidywane wyniki doświadczeń, które podlegają racjonalnej ocenie ich zgodności z zaobserwowanymi faktami.
9. Posługiwanie się metodą dedukcyjną (zwaną tutaj analizą), którą stosuje się na etapie określania granic systemu, jego podsystemów i struktury oraz metodą indukcyjną (synteza), którą stosuje się na etapie określania funkcji, znaczenia systemu jako całości, a także gdy określa się związki i sens połączeń pomiędzy opisywanymi systemami.

10. Wykorzystanie jej w innych dziedzinach nauk, nie związanych z cybernetyką. Prowadzi to do zastosowania jej raczej jako metody, która dostarcza hipotez i pojęć lub heurezy, a nie jako gotowego mechanizmu rozwiązującego problemy ani jako ustalonego wcześniej zbioru przepisów ich rozwiązywania.

Należy zaznaczyć, że ogólna teoria systemów jest koncepcją podobną do strukturalizmu, ale jest też od niej bogatsza, zwłaszcza z punktu widzenia projektowania i interpretacji modeli. Podczas gdy na gruncie strukturalizmu opisuje się badany obiekt, przyjmując np. dynamiczność jego struktury, i model ten odnosi się jedynie do tego wskazanego obiektu, w teorii systemów próbuje się budować modele ogólne, mające swoje odzwierciedlenie na różnych poziomach hierarchii rzeczywistości, a także, jeśli to możliwe, w różnych dziedzinach nauk. Tym samym, zjawiska występujące na wyższych poziomach próbuje się tłumaczyć poprzez opis struktur występujących na poziomach niższych oraz stosować do tego typu porównań rozumowanie przez analogię. W teorii systemów poszukuje się takich modeli, które odzwierciedlają cechy ogólne systemów, przyjmując, że opis pojedynczych, unikatowych struktur daje mniejsze możliwości wyjaśniania, tzn. nie wyjaśnia zjawiska w całości, ale redukuje je do pewnego wybranego, ograniczonego kontekstu. W strukturalizmie, pomimo iż także opisuje się struktury na różnych poziomach rzeczywistości i wzajemnie się je porównuje, to jednak pod względem ich funkcjonowania traktuje się je jako indywidualne zjawiska. Oznacza to, że w strukturalizmie indywidualne zjawiska wyjaśnia się poprzez odwołanie do funkcjonowania tegoż zjawiska w konkretnym układzie (lub porównywanie z innymi układami, opisującymi podobne zjawisko na innym poziomie hierarchii rzeczywistości). W teorii systemów dane zjawisko również porównuje się do jemu podobnych, ale wyjaśnia się jego funkcjonowanie z uwzględnieniem wszelkich możliwych do zaobserwowania jego związków z innymi układami. Oznacza to, że badania strukturalne koncentrują się zasadniczo na przedmiocie badań, badania systemowe natomiast uwzględniają wszelkie możliwe elementy będące w jakikolwiek sposób związane z głównym przedmiotem badań. Teoria systemów ponadto rozszerza taki opis, który można nazwać opisem w płaszczyźnie lub poziomym, o opis związków pomiędzy strukturami jako osobnymi całościami — systemami. Jest to opis, który można nazwać pionowym

lub dotyczącym związków pomiędzy systemami na różnych poziomach hierarchii rzeczywistości; w tym świetle nie opis staje się celem, ale zrozumienie zasady funkcjonowania struktury poprzez jej opis.

Teoria systemów rozwinęła koncepcję struktury i modelu, przez co wszelkie postulaty metodologiczne stały się bardziej wiarygodne, tzn. pozwala ona wykorzystać wiedzę uzyskaną na poziomie analizy strukturalnej i opisywać całą rzeczywistość, biorąc też pod uwagę ograniczone możliwości poznawcze człowieka. Przyjmuje się tutaj brak możliwości całkowitego wyjaśnienia dowolnego systemu, ale jest to założone koncepcyjnie.

Strukturaliści często posługują się terminem „system”, szczególnie w badaniach nad językiem. Jednak tam system jest raczej układem elementów, a badacza interesują elementy i związki istniejące pomiędzy nimi, a nie relacyjne właściwości wynikające z tego układu, czyli to, co określa pozycję elementu (elementów) w całości układu jako systemie i jego stosunek do otoczenia.

Ponadto, na gruncie strukturalizmu, struktura systemu jest pod pewnym względem stałym przedmiotem analizy, traktowana jest jako mechanizm wyjaśniania zjawisk. W analizie systemowej dąży się do prezentowania i wyjaśniania wyników poznawczych, a także do oceny osiągniętych już ustaleń.

System i jego struktura

Twierdzenie, że coś jest systemem, może zabrzmieć banalnie. Kiedy jednak zaczniemy badać poszczególne obiekty i traktować je tak, jakby były systemami, okaże się, że zauważamy istotne, ze względu na nie, „dodatkowe” właściwości (cechy). Przyczyną tego jest fakt, że mamy do czynienia z wieloma różnorodnymi systemami należącymi do naszej rzeczywistości, które wymagają właściwego (ze względu na nie same) opisu i klasyfikacji.

1. „System jest zbiorem elementów. Dowolny obiekt rzeczywisty, traktowany jako system, składa się z łatwo rozróżnialnych, różnorodnych części, stron, aspektów. Brak części powoduje traktowanie obiektu jako jednorodnej, nierozdzielnej całości nie będącej systemem. Częścią obiektu może być nie tylko dowolny, przestrzennie wyodrębniony, fragment obiektu, lecz jego istotny składnik spełniający określoną funkcję (mający określone przeznaczenie), taki że jego wyeliminowanie z obiektu przekształca obiekt w obiekt jakościowo różny od pierwotnego”⁴.
2. „Przez system rozumiemy zespół różnych elementów wzajemnie ze sobą powiązanych oraz na siebie oddziałujących, stanowiący całość pod pewnym względem”⁵.
3. „...system składa się ze zbioru przedmiotów wzajemnie ze sobą powiązanych oraz ze zbioru prawideł postępowania”⁶.
4. Przez system możemy rozumieć „zbiór elementów posiadający określoną strukturę i tworzący całość jakościowo różną od sumy elementów zbioru”⁷.

⁴ W. Gasparski, *Pojęcie systemu. Z zagadnień metodologii badań i projektowania systemowego*, w „Projektowanie maszyn i systemów cyfrowych”, PWN, Warszawa 1972, s. 29.

⁵ M. Heller, M. Lubański, S.W. Ślaga, *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1980, s. 15.

⁶ A. Daniels, D. Yeates, *Podstawy analizy systemów*, WNT, Warszawa 1974, s. 327.

⁷ T. Pszczolowski, *Pojęcia prakseologiczne*, w „Prakseologia”, nr 34.

5. „System jest to odwzorowanie przez obserwatora zbioru elementów układu rzeczywistego i ich stosunków oraz stosunków między układem a otoczeniem na zbiorze wybranego języka z punktu widzenia rozwiązania określonego zadania”⁸.

Oraz definicja, która ma dla nas szczególną wartość i znaczenie:

6. „Za system będziemy zatem uważali celowo określony zbiór elementów i zbiór sprzężeń między nimi, które wspólnie określają właściwości całości. [...] W przytoczonej definicji systemu podkreślona jest celowość systemu. Jeżeli nie posiadamy wyodrębnionego celu, w którym wprowadzamy dany system, wówczas brak nam kryteriów do wyodrębnienia tego systemu. Celowe wyodrębnienie systemu musimy mieć stale na uwadze podczas pracy z systemem. Wykorzystanie systemu do innego celu, niż dla którego został określony, może prowadzić do poważnych błędów”⁹.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na pojęcie „stanu” systemu, używane w różnych formalizacjach teorii systemów, szczególnie w działle poświęconym sterowaniu systemami. Poprzez stan systemu możemy rozumieć rodzaj „pamięci” przechowującej informacje o wpływie wielkości wejściowych na system w przeszłości, która jest potrzebna do określenia przyszłego zachowania się systemu. Operowanie tym pojęciem umożliwia omijanie rozważań o narodzinach, powstaniu czy utworzeniu i trwaniu czasowym systemu, czyli przesuwając sedno teoretycznej analizy z rozważań genetycznych na płaszczyznę funkcjonowania modeli. Osiąga się to przez skondensowanie całej historii systemu w jedno pojęcie wartości stanu systemu.

Stan systemu jest efektem budowy strukturalnej systemu, a zatem kolejnym fundamentalnym pojęciem domagającym się wyjaśnienia jest struktura systemu.

1. „Rozwinięciem uporządkowania systemu jest struktura i organizacja. Strukturę rozumie się jako inwariantny aspekt systemu, zaś organizację (wraz z ilościową charakterystyką uporządkowania) jako ukierunkowanie porządku”¹⁰.
2. „Za «strukturę systemu» [*structure of a system: die Struktur des Systems; (...)*] będziemy uważać zbiór elementów i sprzężeń danego systemu”¹¹.

⁸ H. Górecki, *Synteza struktur hierarchicznych wielkich systemów*, AGH, Kraków 1979, s. 9.

⁹ J. Habr, J. Vepřek, *Systemowa analiza i synteza*, PWE, Warszawa 1976, s. 32.

¹⁰ W. Gasparski, *Pojęcie...*, s. 30.

¹¹ J. Habr, J. Vepřek, *Systemowa...*, s. 37.

Struktura jest często utożsamiana jedynie z relacjami istniejącymi pomiędzy elementami systemu. Możemy przyjąć, co uwzględnione jest w powyższych definicjach systemu i struktury, że elementy systemu tworzą pewną całość, a budowę wewnętrzną systemu, czyli strukturę tworzą właśnie elementy wraz z istniejącymi pomiędzy nimi relacjami. Należy zaznaczyć, że opisu struktury systemu nie należy redukować jedynie do opisu relacji. Opis struktury powinien odwoływać się do wiedzy o relacjach i elementach. Pełny opis systemu wiąże się ze zrozumieniem jego celu i znaczenia jako całości. Definicja systemu odwołująca nas do jego znaczenia i celowości, musi zawierać wiedzę na temat roli jaką system pełni, zawierać w sobie sens jego działania. Tym samym opis systemu powinien dotyczyć wiedzy na temat jego budowy formalnej, czyli struktury, utożsamianej przez nas z elementami i istniejącymi pomiędzy nimi relacjami oraz istotnymi ze względu na sam system cechami wyróżniającymi go od innych systemów.

W rzeczywistości spotykamy różnego rodzaju systemy, które mają odmienne struktury. Klasyfikacja systemów wynika z zaobserwowania w ich budowie różnic strukturalnych. Zatem systemy posiadające odmienne cechy struktury będą przedmiotami, rzeczami — obiektami, być może także różnymi co do sposobu istnienia i funkcjonowania w rzeczywistości.

Najczęściej nie jesteśmy w stanie określić wszystkich elementów i relacji struktury systemu i dlatego przeważnie mamy do czynienia z systemami o strukturze częściowej, w których wyróżniamy te elementy i relacje, które są dla nas ważne.

Ponadto możemy wyróżnić:

1. Strukturę porządkującą system, tzn. taką, która jest związana z działaniem systemu i jest opisana statycznie.
2. Strukturę organizującą system, gdzie jej opis związany jest z działaniem systemu, ale ma on charakter dynamiczny.
3. Strukturę funkcjonalną, istotną ze względu na właściwe funkcjonowanie systemu.
4. Strukturę genealogiczną, wynikającą z określonego pochodzenia systemu.
5. Strukturę celowościową, związaną z przeznaczeniem i celowością działania systemu.

Istnieją różne propozycje klasyfikacji systemów wynikające z wyboru kryterium dla ich podziału. Ze względu na kryterium funkcjonowania w rzeczywistości, wyróżnia się systemy:

1. System ogólny, tzn. taki, w którym zawiera się złożony zespół układów. Systemem takim może być np. system społeczny, ekonomiczny lub przemysłowy. System ogólny zawiera podsystemy, z których każdy posiada własne cele i specyficzne, właściwe sobie działanie. Pomiedzy podsystemami istnieją sprzężenia zwrotne, sieć informacyjna, a także funkcjonują one w układzie hierarchicznym.
2. System abstrakcyjny (konceptyjny), uporządkowany według funkcji jaką ma pełnić — ma on swoją podstawę w strukturach poznawczych podmiotu i procedurach modelowania.
3. System konkretny (materialny), którego elementami są ciała fizyczne, konkretny zrealizowany obiekt badań lub każdy przedmiot ze świata realnego.
4. System naturalny, który jest najczęściej przedmiotem badań nauk przyrodniczych.
5. System sztuczny — będący wytworem człowieka.

Przy przyjęciu kryterium zależności od otoczenia wyróżniamy:

1. System autonomiczny, tzn. taki, który ma możliwość wymiany energii ze swoim otoczeniem i ograniczenia wpływów na swoją strukturę wewnętrzną.
2. System nieautonomiczny, tzn. taki, który zależny jest od wszelkich bodźców zewnętrznych oddziałujących na system, co powoduje, że jego struktura wewnętrzna podlega reakcji na każdą zmianę płynącą z otoczenia.

Przy przyjęciu kryterium mobilności wyróżniamy:

1. System statyczny (porządkujący lub relacyjny, tzn. taki, którego stan nie ulega zmianie w czasie), czyli taki, który nie zmienia stanu swojej struktury pod wpływem żadnego bodźca płynącego z otoczenia.
2. System dynamiczny, któremu przyjrzymy się bliżej.

Nie jest tak, jak sugerowałaby nazwa, że cała struktura systemu dynamicznego jest dynamiczna. Składa się ona z części dynamicznej i części statycznej, co powoduje, że mamy do czynienia w niej ze zmianami lokalnymi. Część dynamiczna ulega zmianom, a statyczna, czyli stała i niezmienna, ma zapewnić nam jednolitość i jednoznaczność obiektu analizy, czyli chroni obiekt przed zmianą jego natury, a także ma zapewnić

ontologiczną jedność istoty systemu. W dynamicznej części systemu istnieją oddziaływania pomiędzy elementami, zachodzą zmiany pomiędzy relacjami, a w efekcie — zmiany w strukturze.

„Utożsamienie działania ze zmiennością w czasie prowadzi do konieczności traktowania systemu jako struktury dynamicznej, zmieniającej się w czasie”¹².

Uwzględnia się tutaj przede wszystkim procesualność zjawiska dynamizacji, czyli faktycznego uczestniczenia elementów i relacji w realizacji tego procesu. Pojawia się tutaj także dążenie systemu do osiągnięcia celu, czyli do osiągnięcia właściwego stanu systemu w stosunku do jego otoczenia, co wiąże się z osiągnięciem określonego układu jego struktury.

W związku z istotnymi różnicami zachodzącymi pomiędzy częściami dynamicznymi systemu, możemy wyróżnić następujące klasy systemów dynamicznych¹³:

1. Obiekty nieożywione (urządzenia, systemy urządzeń oraz materiały).
2. Organizmy żywe.
3. Ludzie i systemy społeczne.
4. Systemy, które są efektem oddziaływania społecznego.

Ponadto, system dynamiczny charakteryzuje się stabilnością, co oznacza, że odchylenia wynikające z „pracy” systemu są utrzymywane w dozwolonych granicach zmienności lub zostają zniesione, co umożliwia powrót do stanu wyjściowego. Możemy wyróżnić także deterministyczny i stochastyczny system dynamiczny. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z systemem, którego działanie (zachowanie się) jest określone jednoznacznie poprzez działanie odpowiedniego bodźca. Działanie systemu stochastycznego nie jest zdeterminowane działaniem konkretnego bodźca (zachowania systemu mogą być różne), może być jedynie określone z pewnym prawdopodobieństwem.

Ważną cechą systemu dynamicznego jest jego adaptacyjność, czyli taki rodzaj reagowania na zmiany otoczenia, który umożliwia istnienie i dalsze działanie systemu nie powodując jego dezintegracji.

¹² S. Ziemia, W. Jarominek, R. Staniszewski, *Problemy teorii systemów*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa 1980, s. 19.

¹³ W. W. Bojarski, *Podstawy analizy i inżynierii systemów*, PWN, Warszawa 1984, s. 107.

Możliwości adaptacyjne konkretnego systemu wynikają z ograniczeń zakresu jego zmienności. Możemy tu mówić o samoorganizacji systemu dynamicznego, która umożliwia doskonalenie struktury systemu, w celu zwiększenia jego właściwości adaptacyjnych. Należy dodać, że w zasadzie nie możemy do końca jednoznacznie stwierdzić, czy obserwowany zakres zmian wynika z ograniczeń tkwiących w budowie samego systemu, czy z ograniczeń, jakie narzuca mu otoczenie.

Rodzaje systemów (cd.).
Rozróżnienie wynikające z uwzględnienia
kryterium, jakim jest stosunek systemu
do innych systemów (otoczenia)

Teoretycy systemów, uwzględniając kryterium, jakim jest stosunek systemu do innych systemów, wyróżniają trzy rodzaje systemów¹⁴: 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 tylko konstruktami pojęciowymi i mogą być analizowane jedynie hipotetycznie w modelowych ujęciach przedmiotów nauk szczegółowych. Pierwsze z nich nie mogą w rzeczywistości istnieć, 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 wchodziłyby w skład struktury innego systemu. Nie możemy teoretycznie wykluczyć istnienia drugiego rodzaju systemów — systemów zamkniętych — niezależnie od tego, że niemożliwe jest stwierdzenie tego w praktyce.

„Jeżeli system nie zawiera żadnego elementu brzegowego zewnętrznego, a więc ani żadnego wejścia zewnętrznego, ani żadnego wyjścia zewnętrznego, to zwie się systemem absolutnie odosobnionym. Określony w ten sposób system absolutnie, czyli bezwzględnie odosobniony, może być nazwany systemem absolutnie odosob-

¹⁴ R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, WL, Kraków 1987, s. 124-125 oraz M. Heller, M. Lubański, S.W. Ślaga, *Żagadnienia...*, s. 15-18 oraz J. Habr, J. Vepřek, *Systemowa...*, s. 62.

nionym w znaczeniu teoretycznym. Jeżeli dany system nie wykazuje istnienia żadnych elementów brzegowych zewnętrznych w zakresie dostępnej nam dokładności pomiarowej, to może być nazwany systemem absolutnie odosobnionym w znaczeniu praktycznym”¹⁵.

i dalej:

„Historia nauki poucza, że systemy bezwzględnie odosobnione w znaczeniu praktycznym wraz z postępem badań naukowych stają się systemami względnie odosobnionymi. Toteż te ostatnie są systemami, z którymi mamy do czynienia na co dzień”¹⁶.

Gdy rozważamy możliwość istnienia systemu zamkniętego, należałoby przede wszystkim postulować istnienie procesów, które „powoływałyby do życia” taki system, a wtedy nie byłby to już system zamknięty. Procesy takie musiałyby mieć swoje źródło w innym systemie, co prowadzi nas do metafizycznego postulatu na temat następnego systemu, a w końcu prowadzi do nieskończoności w takim rozumowaniu i postulowania sfery „zamkniętej”, innej rzeczywistości, istniejącej samej dla siebie, absolutnie poza naszym poznaniem¹⁷, niezależnie od metod zastosowanych w badaniach i czasu. Można przyjąć dwojake rozumienie pojęcia systemu zamkniętego. Po pierwsze, systemem zamkniętym można nazwać taki system, który jest całkowicie zamknięty, istniejący jako rzeczywistość sama dla siebie — w żadnej z możliwych rzeczywistości (światów) nie miałby kontaktu ze swoim otoczeniem, byłby w pełnym tego słowa znaczeniu izolowany. Po drugie, przez system zamknięty można rozumieć taki system, który jest izolowany w stosunku do „naszej” rzeczywistości — łączy się to z wcześniejszym opisem takiego możliwego systemu, którego izolacja byłaby w efekcie względna.

Można poza tym przyjąć wniosek, 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 jeśliby istniały w rzeczywistości, to z istoty swojej byłyby niepoznawalne.

¹⁵ M. Heller, M. Lubański, S. W. Ślaga, *Żagadnienia...*, s. 17.

¹⁶ M. Heller, M. Lubański, S. W. Ślaga, *Żagadnienia...*, s. 17-18.

¹⁷ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. III, PWN, Warszawa 1981, s. 112.

Argument, w którym postuluje się możliwość istnienia systemów zamkniętych, niezależnie od ich poznania, byłby do utrzymania przy dwóch założeniach: po pierwsze, postulowania istnienia innej rzeczywistości — nie tej, która jest otwarta na nasze poznanie, ale takiej, która z istoty swojej byłaby niepoznawalna, i po drugie, przy włączeniu do analizy wcześniejszego rozstrzygnięcia na gruncie teorii poznania, w którym przyjęlibyśmy traktowanie jeszcze czasowo niepoznanej rzeczywistości (np. bariery techniczne w badaniach nad elementami budowy materii), jako w tym sensie zamkniętej. Rozpatrywanie pierwszego przypadku z obiektywnych przyczyn nie jest sensowne, przyjęcie drugiego, łączyłoby w sobie zmianę koncepcji poznania tej sfery rzeczywistości, co wynika z przypadku pierwszego i w efekcie byłoby sprzeczne z wcześniejszymi uwagami dotyczącymi istotnych właściwości systemów zamkniętych, jako z istoty niepoznawalnych.

Dodatkowo należy także wykluczyć możliwość samoewolucji systemu, który na pewnym etapie rozwoju stałby się zamknięty (lub częściowo otwarty) — zmieniłby swoje istotne właściwości, gdyż wtedy należałoby poddać krytycznej analizie genetyczne lub jakościowe zmiany struktury systemu na podstawie pojęć potencjalności i aktualności. Powyższe wątpliwości można sprowadzić do pytania: czy możliwe jest, by zaistniała istotna zmiana „niezamkniętego” systemu *A* w system *B*, który cechowałby się „zamkniętością”? Lub inaczej: czy system *A* może zawierać w swojej strukturze potencjalność zmiany swojej istotnej cechy, jaką jest jego stosunek do otoczenia? (co dotyczy także zmiany cechy zamkniętości na częściową otwartość). Oznacza to, że w rzeczywistości istniałyby takie systemy, w których strukturze zawierałyby się genetycznie takie zależności, relacje, które po pewnym czasie trwania tego systemu spowodowałyby jego zamknięcie się lub otwarcie. Ale tak samoewoluujące systemy, przy wzięciu pod uwagę czasu, miałyby swój okres otwartości, a więc możliwe byłoby ich poznanie, stwierdzenie ich istnienia.

Niezależnie od ostatnich wątpliwości, na podstawie wcześniejszych uwag, można twierdzić, że dla właściwej analizy pozostają systemy częściowo izolowane lub częściowo otwarte. W zasadzie można traktować te dwie nazwy zamiennie, gdyż dotyczą one tych samych treści i dlatego, że mają ten sam desygnat po stronie rzeczywistości. Należy jednak zaznaczyć, że nazwy te sugerują nieco inne ujęcie tych desygnatów

(systemów). Nazwa systemu częściowo otwartego sugeruje, że mamy do czynienia z systemem izolowanym (zamkniętym), który jest w jakichś 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 drugim przypadku mamy do czynienia z takimi fragmentami systemu, które są odgraniczone od otaczającego je środowiska (innych systemów). Oznacza to, że dla pewnych elementów nie istnieje relacja, którą można nazwać zewnętrzną (bezpośrednią), określająca bezpośredni związek tego fragmentu struktury systemu z otoczeniem. Nie znaczy to, że fragment ten jest w ogóle izolowany od zewnętrznego otoczenia systemu. Można mówić o istnieniu relacji wewnętrznej (pośredniej), która określa związek pomiędzy elementami struktury systemu, a pośrednio również związek danego odizolowanego fragmentu (elementu) z otoczeniem systemu.

Ponadto system częściowo izolowany (częściowo otwarty) charakteryzuje się tym, że: posiada możliwość przyjmowania procesów przechodzących przez jego granice, które mają wpływ na całość systemu, ma możliwość utrzymywania stanu stabilności, czyli samoregulacji — charakterystyczne jest tutaj zwiększanie się negentropii (stopnia uporządkowania) i zmniejszanie się entropii (stopnia nieuporządkowania) w systemie, jest ekwifinalny, czyli dąży do możliwego stanu końcowego (wynikającego ze struktury systemu), który może być osiągnięty niezależnie od wzajemnie różnych stanów początkowych. Utrzymanie stanu stabilności 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). Ponadto system taki charakteryzuje się niesumatywnością części, co oznacza, że nie można go interpretować jako prostej sumy elementów, i jednolitością, co oznacza, że elementy systemu są jednolite ze względu na kryterium teleologiczne systemu lub kryterium genetyczne.

Osobną uwagę należy zwrócić na rodzaj połączeń pomiędzy systemami (rodzaj sprzężeń) i na związane z tym zagadnienie przepływu informacji, a także na informacyjną rolę systemu.

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 pozostałą, nie badaną część rzeczywistości. System przez nas badany posiada względną samodzielność i możliwe do wskazania granice. Jest „tym”, co w stosunku do otaczającej rzeczywistości jest „w czymś”, posiada określoną trwałość struktury. Dla zrozumienia istoty systemu ważne jest rozgraniczenie tych elementów, które do systemu należą od tych, które do niego nie należą, lecz które są z nim powiązane, stanowiąc jego otoczenie.

Otoczeniem systemu nazywamy zbiór takich elementów, że: zmiany zmiennych charakteryzujących te elementy oddziałują na zmienne systemu oraz zmiany zmiennych systemu oddziałują na zmienne elementów tworzących otoczenie, czyli oddziaływanie pomiędzy systemem a otoczeniem jest obustronne, a istnienie tego oddziaływania (jego stwierdzenie) stanowi kryterium podziału na to, co jest na zewnątrz systemu, czyli otoczenie oraz na to, co tworzy sam system.

„Otaczająca nas rzeczywistość, a więc zarówno jej fragmenty, jak i cały Wszechświat, może być rozpatrywana jako układ systemów”¹⁸.

Z praktycznego punktu widzenia opisywany fragment rzeczywistości, jako jej podsystem, pozostaje z tą rzeczywistością w relacjach, a dzięki ich istnieniu można tutaj mówić o tym podsystemie jako względnie otwartym.

¹⁸ M. Heller, M. Lubański, S. W. Ślaga, *Zagadnienia...*, s. 43.

Modelowanie jako podstawowa teoretyczna procedura postępowania badacza teoretyka systemów

Dla zrozumienia teorii systemów konieczne jest uświadomienie sobie, że podstawowe znaczenie w tej teorii ma jednolity i adekwatny zbiór pojęć, umożliwiający podobny opis systemów o całkowicie różnej naturze, przez co możliwe jest dostrzeganie wspólnych cech istniejących pomiędzy systemami już znanymi a systemami, które dopiero poznajemy. Kolejną obserwacją jest to, że systemy o różnej naturze mogą mieć wiele cech wspólnych, a w szczególności mogą być opisane przy użyciu takich samych lub podobnych modeli. Opis taki umożliwia uzyskanie możliwości analizy różnorodnych systemów w sposób abstrahujący od ich fizycznej lub technicznej natury i syntezę zachodzących w tych systemach przemian. Przez powyższe, analiza taka ma za zadanie zebranie i przetworzenie, a w dalszym ciągu, wykorzystanie informacji o stanie systemu i wypracowanie właściwych hipotez wyjaśniających zmiany stanu tego systemu.

W metodzie postępowania badacza, teoretyka systemów, jedną z najważniejszych procedur jest modelowanie. Teza ta, mająca swój początek w strukturalizmie Lévi-Straussa, została zaakceptowana oraz rozwinięta na gruncie teorii systemów. Zakłada ona pewnego rodzaju metafizyczny idealizm, przyjmując, że o stopniu poznania rzeczywistości decyduje przybliżenie danego, analizowanego systemu rzeczywistości w modelu, który sam też jest systemem. Tym samym mamy zawsze 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 (...)”¹⁹.

Istotne 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 opis nie zawiera — wynika to z ograniczeń, którym podlega poznanie i język człowieka; dotyczy to również wszelkiego dyskursu i każdego modelowania. Systemy, o których można stwierdzać bezpośrednio, są w zasadzie modelami systemów istniejących w rzeczywistości — i z nimi mamy jedynie do czynienia jako opisami (modelami) systemów istniejących w rzeczywistości. Istnienie tych ostatnich może być wyprowadzone na podstawie ich opisu, ale stwierdzalne ostatecznie jest jedynie hipotetycznie. Systemy, z którymi mamy do czynienia, bezpośrednio są ich modelami, a zadaniem badacza jest możliwie dokładne odwzorowanie jednych drugimi.

Tworzenie modelu można przeprowadzić na dwa sposoby. Po pierwsze, tworzy się model — nazwijmy go mikroskopowym — opisujący system w taki sposób, że opis uwzględnia mechanizm zachodzących w nim zmian. Po drugie, tworzy się model — nazwijmy go makroskopowym — opisujący jedynie zależności, które związane są z wyjściami i wejściami systemu, a pozostała część struktury systemu pozostaje dla nas „czarną skrzynką”.

„Analiza systemowa tak jak wiele innych nauk ścisłych zajmuje się nie tyle systemami rzeczywistymi, ile uproszczonymi i wyidealizowanymi *modelami* tych systemów. Rzeczywistość jest bowiem zwykle zbyt złożona, aby można ją było badać bezpośrednio. W związku z tym konstruuje się w laboratorium (lub w sposób abstrakcyjny — na papierze) pewien uproszczony wycinek rzeczywistości, zwany modelem”²⁰.

Wśród wielu rodzajów podziałów modeli na uwagę zasługuje dość ważny podział na modele symboliczne i fizyczne. Pierwsze służą konceptualnemu przedstawieniu oryginału, drugie są jego przedstawieniem fizycznym. Poza tym można wyróżnić modele opisowe i formalne,

¹⁹ R. Staniszewski, *Teoria systemów*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa 1988, s. 12.

²⁰ R. Kulikowski, *Analiza systemowa i jej zastosowanie*, PWN, Warszawa 1977, s. 13.

a także modele zjawiskowe i oceniające. Pierwsze z nich służą objaśnieniu, opisywaniu i werbalizowaniu wiedzy na temat badanego obiektu, drugie umożliwiają (przynajmniej częściowo) formalizację, wyprowadzanie ocen i podejmowanie decyzji.

Treści uzyskiwane z operacji modelowania są tylko częściowo zgodne ze stanem faktycznym modelowanego obiektu. Niezgodność wynika z „niedokładności” modelu w stosunku do oryginału, mając swe źródło w ograniczeniach wynikających np. z subiektywizacji procesu modelowania i możliwości poznawczych człowieka.

W procedurze modelowania można ostatecznie uwzględnić następujące stwierdzenia:

1. Model jest odwzorowaniem systemu istniejącego w rzeczywistości.
2. Pomiędzy modelem i systemem rzeczywistym zachodzi analogia w zakresie ich budowy formalnej, tzn. struktury. Przez opis struktury modelu staje się możliwy opis (w pewnym zakresie) systemu istniejącego w rzeczywistości.
3. Model jest obiektem pojęciowym i funkcjonuje tylko w sferze pojęć.
4. W modelu można dokonywać powtarzalnych symulacji, odzwierciedlających (w pewnym zakresie) działanie systemu w rzeczywistości.

Tak rozumiane modelowanie może być zastosowane do badania różnego rodzaju systemów częściowo otwartych. Następujące fakty świadczą o tym, że zastosowanie procedury modelowania do opisu systemów częściowo otwartych jest zasadne, ponieważ:

1. Istnieje możliwość poznania badanego systemu.
2. Istnieje możliwość jego opisanie (przez wskazanie relacji pomiędzy elementami struktury), a także:
3. W aspekcie poznania rzeczywistości rozpatrywany system jest jej modelem i tym samym ją odwzorowuje.
4. Model systemu rzeczywistego jest postulowanym konstruktem hipotetycznym, który może być poddany analizie.
5. Model wydaje się być najbliższą istoty systemu istniejącego w rzeczywistości.
6. Modelowanie umożliwia poszerzanie zakresu poznania rzeczywistości na drodze indukcyjno-dedukcyjnej.
7. Modelowanie napotyka na błędy i ograniczenia, mające wpływ na końcowe wnioski dotyczące badanego systemu rzeczywistości.

Teoretyk systemów nie jest w stanie ogarnąć wszelkich dyscyplin naukowych, zapoznać się z ich wynikami badań (co może sugerować, że sama teoria systemów jest możliwa jedynie jako metodologia), ale specjaliści z różnych dziedzin mogą z powodzeniem zapoznać się i stosować analizę systemową²¹. Nie oznacza to jednak, że teoria systemów może być stosowana bez ograniczeń i dowolnie. Warunkiem skutecznego jej wykorzystania jest zrozumienie i zastosowanie charakterystycznej dla niej terminologii i pojęć. Taka wydawałoby się „redukcjonistyczna” postawa może budzić sprzeczne reakcje (w pierwszym momencie), ale także może doprowadzić do interesujących wniosków na polu wybranej dyscypliny naukowej.

²¹ Pod red. G.J. Klira, *Ogólna...*, s. 20-21

CZĘŚĆ DRUGA

Dzieło sztuki jako system

Człowiek pracuje twórczo, czyli tworzy różnego rodzaju systemy [...], którymi są zarówno obrazy, jak i symfonie, filmy i powieści, figury tańca, rzeźby, dramaty i wiersze. Często zresztą sami artyści mówią o swych dziełach jako o systemach, chociaż pojęcie to rozumieją raczej intuicyjnie²².

²² J. Rudniański, *Homo cogitans*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 21.

***Zastosowanie teorii systemów w estetyce.
Dzieło sztuki
jako system względnie izolowany***

W świetle założeń metodologii systemowej można przyjąć, że cały poznany przez nas świat może być pojmowany jako składający się z systemów stałych i dynamicznych, których elementy wzajemnie na siebie oddziałują. Oddziaływanie takie może mieć charakter mechaniczny lub społeczny (świadomościowy). To ostatnie nazywamy intencjonalnym, gdyż związane jest z działalnością ludzką. Jednym z rodzajów takiej działalności jest twórczość artystyczna dokonywana w procesach twórczych, a także, ze strony odbiorcy — odbiór i interpretacja dzieła sztuki dokonywana w procesie odbioru. Dzieło staje się tutaj obszarem badanej rzeczywistości, posiada własną strukturę, która może być rozpoznana przez podmiot poznający. Tym samym wkraczamy w obręb zagadnień epistemologicznych.

Pojawia się tutaj szerszy problem, czy możliwe jest zastosowanie analizy systemowej w estetyce? Specyfika przedmiotu badań w estetyce, czyli cały obszar sztuki, zawiera w sobie elementy, które świadczą o tym, że możliwe jest zastosowanie tutaj modelowego przedstawienia badanych obiektów i istniejących pomiędzy nimi związków.

Zacznijmy od tego, że jeżeli istnieje możliwość utworzenia modelu badanego przedmiotu (zbudowanie struktury hipotetycznej, odpowiadającej strukturze przedmiotu), świadczy to o tym, że przedmiot ten może być pojmowany jako system.

Teoretycy systemów uważają, że analiza systemowa to nowy paradygmat dla całej wiedzy. Można sądzić, że sprawdzenie tej hipotezy na gruncie estetyki polegać będzie głównie na próbie spojrzenia na dzieło sztuki (jak i na inne elementy sytuacji este-

tycznej)²³ tak, jakby było ono systemem. Analiza będzie się opierać na badaniu związków pomiędzy człowiekiem i dziełem sztuki — pojętych jako systemy. Będziemy też starali się uzasadnić, że informacja zawarta w dziele sztuki jako systemie jest informacją o pewnym zakresie zmienności, a zmienność ta wynika z indywidualnego odbioru dzieła sztuki, co wiąże się z brakiem możliwości określenia jednoznacznie pewnych struktur w człowieku jako odbiorcy.

Przyjmijmy tutaj wstępnie najogólniejsze założenia, które określają sposób zastosowania metodologii systemowej na gruncie estetyki i które będą w dalszych rozważaniach rozwijane:

1. Obszar badań estetyki, tzn. kontekst podmiotowo-przedmiotowy i zagadnienie systemu wartości i jego funkcjonowania w naszej rzeczywistości, jest możliwy do przedstawienia na gruncie teorii systemów.
2. Wszystkie obiekty pojawiające się w obszarze sztuki (np. twórca, odbiorca, dzieło sztuki, system kultury) można przedstawić jako systemy częściowo otwarte.
3. Dla każdego z tych obiektów można zbudować model służący do sprawdzenia zakładanych zmian w obrębie struktury systemu częściowo otwartego.
4. Różnorodność w sposobie wytwarzania i samej natury dzieł sztuki (dzieło muzyczne, malarskie, przedstawienie teatralne, literackie, konceptualne itp.), może być sprowadzona na jedną płaszczyznę rozważań, a umożliwia nam to zastosowanie jednolitej metody — procedury modelowania.
5. Rozważania te, przez sposób wybrania obszaru badań, najprawdopodobniej chronione są przed dezaktualizacją w momencie pojawienia się nowego rodzaju dzieł sztuki lub sposobu ich wytwarzania.
6. Badania dotyczyć także mogą systemu sztuki, który powiązany jest ściśle z całym zespołem wytworów człowieka (szeroko rozumianą kulturą), a więc dotyczyć też będą aspektu psychologiczno-społecznego, szczególnie wtedy, gdy odnosić się będą do problematyki tworzenia i odbioru dzieł sztuki.

²³ Punktem wyjścia dla takiego opisu dzieła sztuki jest model sytuacji estetycznej zaproponowany przez M. Gołaszewską; m.in.: w *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970, s. 29-74.

7. Ujęcie problematyki estetycznej w ramy analizy systemowej, być może mogłoby w przyszłości posłużyć do pewnego rodzaju próby ujednolicenia estetyki jako jednorodnej nauki. Oznacza to, że poszczególne elementy — np. budujące sytuację estetyczną — mogłyby być analizowane pojedynczo, z uwagi na ich istotne cechy, jak i z uwagi na ich wzajemne odnoszenie się do siebie — poprzez wyszukiwanie istniejących pomiędzy nimi relacji.

Wyciągając ogólny wniosek ze wcześniejszych rozważań, można postawić tezę, że z faktu, iż dzieło sztuki może być traktowane jako pewnego rodzaju rozpoznawana struktura w rzeczywistości, wynika, że dzieło sztuki może być pojmowane jako system względnie izolowany²⁴.

Dzieło jest fragmentem rzeczywistości, do której mamy dostęp, możemy je poznać (przynajmniej częściowo). Naszym zasadniczym zadaniem jest uzasadnienie tej tezy przez podanie warunków, dzięki którym będziemy mogli określić formalne właściwości dzieła sztuki, tzn., określić jego budowę strukturalną przez opisanie relacji i elementów struktury i tym samym podtrzymać tezę o systemowej naturze dzieła sztuki.

Również przy opisie procesu twórczego konieczne będzie wprowadzenie pojęcia sterowania, które najogólniej można nazwać takim rodzajem wpływu na system, który zapewnia pożądaną jego budowę wewnętrzną. Tworzenie dzieła sztuki przez artystę można traktować

²⁴ W estetyce spotykamy wiele teorii dzieła sztuki, które związane są najczęściej z epokowym rozwojem kultury i sztuki. Głównym wyznacznikiem w tych teoriach jest dyskusja pomiędzy subiektywizmem i obiektywizmem w odniesieniu do dzieła sztuki. Wśród wielu koncepcji, wymienić należy: 1. Teorię mimetyczną — w której dzieło sztuki pełni funkcję naśladowczą, np. w odniesieniu do rzeczy ze świata realnego (weryzm, naturalizm), lub np. w stosunku do uczuć, kiedy mówimy o ekspresji dzieł sztuki wyrażających uczucia ludzkie. 2. Teorię fenomenologiczną, gdzie dzieło sztuki traktowane jest jako byt intencjonalny, mający swoją podstawę zarówno w swojej fizyczności jak i w aktach percepcji — artysty lub odbiorcy. 3. Teorię socjologizmu estetycznego, gdzie dzieło sztuki traktowane jest jako szczególnego rodzaju twór kultury, wynikający z procesu rozwoju społecznego. Teoria ta przyjmuje, że o dziełach sztuki można mówić jedynie na gruncie określonej kultury, która usankcjonowuje istnienie danego obiektu jako dzieła sztuki, a związane jest to z określonymi normami determinującymi teorię sztuki i teorię piękna. 4. Teorię psychologizmu w sztuce, według której dzieło sztuki może być traktowane jako fakt psychologiczny. W teorii tej uwzględnia się podział na istnienie świata materialnego i psychologicznego; dzieło sztuki istnieje jedynie w wymiarze psychicznym. To, co estetyczne odnosi się do umysłu odbiorcy.

jako sterowanie dziełem sztuki jako systemem, które umożliwia „programowanie” (w pewnym zakresie), przewidywanie jego odbioru w przyszłości. Zmiany te determinowane są przez artystę, który jest twórcą całej struktury dzieła.

Ponadto, dzieło sztuki traktowane jest jako system sztuczny, celowy, co oznacza, że jego struktura jest budowana zmysłem artysty w celu uzyskania odpowiedniego kontaktu z odbiorcą, także jako system adaptacyjny — tzn. taki, który może spełniać swoją funkcję w dających się określić, zmiennych granicach w stosunku do otoczenia; stabilny, co gwarantuje jego budowa wewnętrzna; i co jest istotne, samoorganizujący się, co wynikać będzie z analizy dzieła sztuki na gruncie teorii systemów.

Przyjmujemy, że dzieło odwzorowuje rzeczywistość (przynajmniej artysty), przez co staje się jej modelem. Każdy odbiorca ma do dyspozycji także jedynie model istniejącego systemu dzieła sztuki. W związku z tym, w aspekcie przedmiotowym, dzieło jest modelem rzeczywistości, a w aspekcie podmiotowym — modelem systemu dzieła sztuki.

Przez to, że w dziele sztuki jako systemie istnieją także właściwości, które mają mało wspólnego ze sferą racjonalną (reprezentacje uczuć i emocji twórcy, związek dzieła ze światem wartości), trzeba zrezygnować z formalizacji matematycznej systemu dzieła sztuki. Właściwości te nie mogą być ze swej istoty reprezentowane przez żaden typ zespołu zmiennych lub zależności matematycznych.

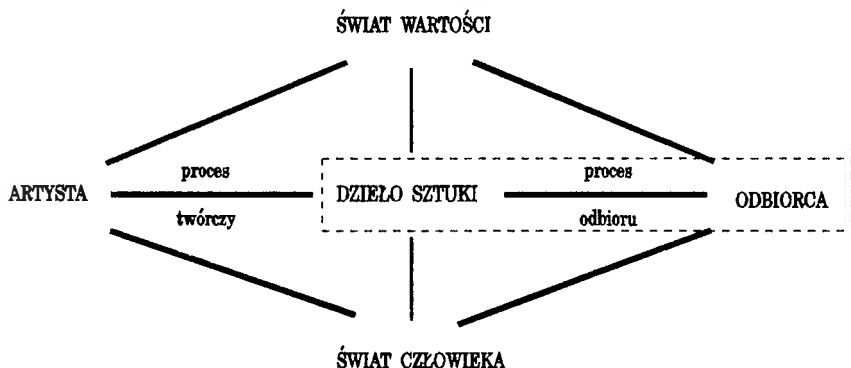
5. Teorię idealizmu obiektywnego w estetyce, gdzie dzieło sztuki nie jest traktowane jako byt materialny ani jako byt psychiczny, ale jako byt idealny; dzieło sztuki może tutaj odzwierciedlać (Plotyn) lub wyrażać (Hegel) piękno idealne, przynależne Absolutowi, dzieło może być traktowane jako twór duchowy (Croce), gdzie fizyczne podłoże i działania artysty mają charakter czysto techniczny i nie można właśnie do nich sprowadzać dzieła sztuki. 6. Teorię, w której dzieło sztuki traktowane jest jako komunikat, gdzie za najważniejsze uważa się rolę informacyjną i semantyczną. Dzieło sztuki pojmowane jest tutaj jako obiekt zawierający przekaz, który może zostać rozkodowany w trakcie procesu odbioru. W teorii tej zwraca się uwagę na rolę języka, jakim mogą być różnego rodzaju dzieła sztuki, np. literackie, muzyczne lub teatralne. W M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1986, s. 246-276. W artykule M. Weitza, *Rola teorii w estetyce*, wspomina się o organicystycznej teorii sztuki, w której stwierdza się, „...że wszystko, co jest dziełem sztuki, ma naturę unikalnego zespołu powiązanych wzajemnie części (w malarstwie na przykład będą to linie, barwy, masy, przedmioty, itd., oddziałujące na siebie wzajemnie na powierzchni danego malowidła)”. W pod red. M. Gołaszewskiej, *Estetyka w świecie*, t. 1, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1985, s. 350.

Problematyka sztuki, jej znaczenie dla kultury jako części antroposfery, jej *ipso facto* intencjonalność, jej ludzki wymiar, problematyka, która dotyczy faktów i zjawisk w naszej rzeczywistości, może zostać poddana analizie systemowej, która dąży do ujednolicenia, uproszczenia i zorganizowania rozpoznanego materiału w logiczną całość.

Punktem wyjścia przy analizie jest system sytuacji estetycznej zaproponowany przez M. Gołaszewską. Zwróćmy uwagę na konsekwencje ujawniające się w wyniku przyjęcia metodologii systemowej dla opisu wskazanej struktury.

Przez powyższe możemy wskazać pięć interesujących nas systemów²⁵ (rys. 1):

1. Artysta (twórca),
2. Odbiorca,
3. Dzieło sztuki,
4. Świat człowieka,
5. System jakości i wartości.



Rys. 1. Schemat sytuacji estetycznej

²⁵ M. Gołaszewska, *Świadomość...*, s. 55.

Pięć tych różnozakresowych systemów tworzy metasystem, którego wewnętrzne relacje zostały przedstawione na gruncie sytuacji estetycznej. Jeżeli zgodzimy się na określenie sytuacji estetycznej jako systemu²⁶, to możemy przyjąć dla elementów tworzących tę sytuację określenie podsystemów. Możemy tu mówić o podsystemach względnie izolowanych²⁷ — oznacza to, że wszystkie podsystemy pozostają ze sobą w różnych relacjach, a ich funkcjonowanie zależne jest w różnym stopniu od funkcjonowania innych systemów, od których nie są one całkowicie izolowane. Można próbować wyróżnić związki pomiędzy wyżej wymienionymi systemami (traktujemy elementy sytuacji estetycznej jako jej podsystemy i dla ułatwienia elementy te nazywamy systemami). Centralnym elementem jest tutaj dzieło sztuki. Uwzględniony jest związek pomiędzy dziełem i twórcą, jak i szczególnie ważny związek pomiędzy dziełem i odbiorcą²⁸. 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 związek, który dotyczy świata człowieka.

Podejmując analizę dzieła sztuki na gruncie teorii systemów trzeba uwzględnić budowę ontologiczną, tzn. określić strukturę, czyli elementy wraz z relacjami, związki z innymi systemami, np. twórcy lub odbiorcy. Powoduje to, że można mówić o przedmiotowym aspekcie badań, który

²⁶ M. Gołaszewska, *Istota i istnienie wartości*, PWN, Warszawa 1990, s. 57-58 oraz s. 152. Podobnie w pracy *O naturze wartości estetycznych*, przy omawianiu sytuacji aksjologicznej, M. Gołaszewska pisze — w nawiązaniu do teorii systemów — o wzajemnych na siebie wpływach poszczególnych elementów budujących sytuację aksjologiczną, przy czym poszczególne elementy sytuacji aksjologicznej nie powinny być absolutyzowane, co wynika z istnienia wzajemnych oddziaływań istniejących pomiędzy nimi. M. Gołaszewska, *O naturze wartości estetycznych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986, s. 37-38.

²⁷ Analiza taka została przeprowadzona przez M. Gołaszewską na gruncie badań nad ontologią R. Ingardena i przedstawiona w artykule pt. *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle systemów względnie izolowanych* w „Studia Estetyczne”, t. XXII, Warszawa 1985.

²⁸ Związek pomiędzy systemami: dzieła sztuki i odbiorcy jest tak ważny, ponieważ związany jest z opisem dzieła sztuki jako systemu o strukturze dynamicznej. Na przedstawionym schemacie sytuacji estetycznej związek ten jest zaznaczony linią przerywaną.

uwzględnia procesy zachodzące w dziele sztuki jako systemie i aspekcie podmiotowym, który będzie jedynie zaznaczony i będzie uwzględniał procesy zachodzące w człowieku jako systemie. Podstawę dla analizy stanowi model dzieła sztuki, gdyż tylko w ten sposób możemy być zgodni z kryterium racjonalności i szeroko pojętą metodologią systemową. Należy zwrócić uwagę na określenie związków systemu dzieła sztuki ze światem wartości (systemem wartości) i problem informacyjnej roli dzieła sztuki.

Najważniejsza jednak jest próba opisanie dzieła sztuki w nowy pod względem podejścia, systemowy sposób i wskazanie na problemy, które mogłyby być na tym gruncie zinterpretowane na nowo lub nawet posunęłyby badania w niektórych kierunkach związanych głównie z ontologiczną budową dzieła sztuki.

W zgodzie z wcześniejszymi założeniami na temat możliwości zastosowania analizy systemowej na gruncie estetyki, a także założeń dotyczących badań nad samym dziełem sztuki, zawartymi w poprzednim rozdziale, można twierdzić, że jeżeli przy analizie sytuacji estetycznej opiszemy zmianę jednego z jej elementów, to pociągnie to za sobą opis zmian innych elementów²⁹. 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, którego istotne cechy zostały przedstawione przez M. Gołaszewską, m.in. w książce *Świadomość piękna* i 2. System dzieła sztuki, który jest głównym przedmiotem analizy.

To, że dzieło sztuki, jako system, jest podsystemem w stosunku do systemu sytuacji estetycznej, jest przyjęte tutaj jako wcześniej uzgodnione, ale funkcja, jaką w niej pełni, i zachodzące w nim procesy, stają się głównym przedmiotem zainteresowań.

²⁹ Dynamika systemu sytuacji estetycznej dotyczy zmian we wszystkich jej podsystemach z wyłączeniem systemu artysty, chociaż w trakcie trwania procesu twórczego dotyczy także i tego systemu. W tym sensie zmiany te mają charakter lokalny i zaznaczone zostały przy opisie systemu dynamicznego w części I, w rozdz. *System i jego struktura*.

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

Zagadnienie systemu dzieła sztuki łączy się z zagadnieniem wskazania elementów i relacji oraz ich funkcji, jakie pełnią dla dzieła jako całości. Przyjmujemy, że:

1. Dzieło sztuki składa się z elementów, które:

- a) można opisać i zinterpretować w modelu;
- b) różnią się pomiędzy sobą złożonością. Oznacza to, że elementem dzieła sztuki możemy nazywać także konglomerat elementów na wyższym poziomie hierarchii struktury dzieła sztuki. W ten sposób poprzez element możemy np. rozumieć albo postać wykreowaną przez pisarza lub malarza, przedstawioną sytuację czy opis natury, albo możemy rozumieć składniki powyższych konglomeratów hierarchii struktury postrzeganych na niższych jej poziomach, wskazując na nie jako na samodzielnie funkcjonujące (szczegółowe) w systemie dzieła sztuki;
- c) spełniają określone funkcje w strukturze. Przy założeniu systemowej natury dzieła sztuki poszczególne elementy struktury mogą znajdować się na różnych poziomach jego hierarchii strukturalnej i pełnić różne funkcje dla elementów znajdujących się na innym poziomie hierarchii. Na przykład przedstawienie postaci bohatera utworu literackiego może mieć istotne znaczenie ze względu na przebieg zdarzeń, a mniej ważne ze względu na wymowę utworu;
- d) odnoszą się w specyficzny dla siebie sposób (w całości) do wartości.

2. Dzieło zawiera pewne elementy racjonalne, a także pewne nieracjonalne, założone i nie założone. Każde dzieło sztuki zapośredniczone jest w aktach twórczych artysty oraz istnieje w opozycji do innych dzieł, np. z powodu odmiennego tworzywa: dzieło literackie, dla którego tworzywem jest język, należy do takiej dziedziny komunikatów, które są inne od komunikatów np. filozoficznych lub naukowych. Artysta komunikuje się z innymi członkami społeczeństwa za pośrednictwem swych utworów. Tym samym dziełem możemy nazwać taki rodzaj komunikatu, w którym nie wszystko może być w pełni zracjonalizowane i założone. Ze względu na proces twórczy, elementy dzieła np. literackiego (kreacja bohaterów, budowanie fabuły, kompozycja) lub malarskiego (kolorystyka, światłocień, perspektywa), nie do końca są wynikiem procesu twórczego jako zracjonalizowanego, w którym wszystko jest założone. Dzieła te są także przypadkowym wynikiem tworzących się samoistnie nowych elementów na wyższym poziomie hierarchii struktury dzieła sztuki, w trakcie procesu twórczego. Oznacza to, że zastosowanie tego, co uznane na gruncie np. powieści pozytywistycznej, jako tego, co racjonalne i założone, mogłoby doprowadzić do powstania dzieła nie będącego w istocie powieścią, ale tworem zbliżonym do reportażu lub dzieła naukowego.

Reguły i materiał twórczy ulegają przekształceniom w celu uzyskania wartości semantycznej dzieła — ponieważ wypowiedź ta z podanych wyżej powodów jest specyficzna, dotyczy często ogólnych sensów odnajdywanych w opisie rzeczywistości, przez to działalność twórcza (lub zamysł twórczy) może być w różnym stopniu uświadamiana, mogą być w niej działania do końca nieświadome i bezwiedne.

Normy wynikające np. z epoki, tworzywa, nawyków, przekonań, wierzeń i upodobań artysty, z jednej strony ograniczają go, co do racjonalnego wyboru środków przy tworzeniu dzieła sztuki, z drugiej strony, w wyniku ich różnorodnego zastosowania, zostają przekroczone granice potocznego ich rozumienia, tworząc możliwość ukształtowania nie w pełni zracjonalizowanego opisu rzeczywistości.

Język dla pisarza jest już zastanym materiałem, w pewien sposób już ukształtowanym co powoduje genetyczne ograniczenia procesu twórczego. Dzięki działaniu pisarza zostają wyzwolone możliwości tkwiące w tym tworzywie. Wybrane przez artystę tworzywo otwiera pewne możliwości i daje się przekształcać tylko w pewnych granicach. Artysta

próbuję wydobyć z materiału możliwie najwięcej, przewyższając ograniczenia w celu wydobywania jego właściwości istniejących w sferze możliwości utajonych, pragnie mu nadać nowy układ.

Należy dodać, że każde dzieło sztuki realizuje się tylko w określonym tworzywie, każdy rodzaj sztuki operuje odmiennym jego rodzajem. Przez powyższe nie jest celowe podanie spisu elementów dzieła sztuki — co może zostać uczynione dla konkretnych dzieł sztuki (lub rodzajów sztuki), ale tylko możliwie najogólniejsza ich charakterystyka.

Ostatecznie można zaproponować następujące rodzaje charakterystyk elementów dzieła sztuki:

- a) założone i racjonalne;
- b) niezłożone i nieracjonalne;
- c) założone i nieracjonalne;
- d) niezłożone i racjonalne.

Jest to próba zracjonalizowania opisu dzieła sztuki poprzez zracjonalizowanie opisu elementów jego struktury jako systemu. Przyjmujemy tutaj, że w jej skład mogą wchodzić zupełnie nieracjonalne elementy. Tym samym jest to próba pogodzenia ujęć obiektywnie istniejących systemów: twórcy, odbiorcy i dzieła sztuki, z subiektywnością odbioru i analizy. Innymi słowy, jest to próba obiektywizacji dzieła sztuki oraz określenie jego statusu na gruncie teorii systemów, tym samym opisanie i potraktowanie go jako systemu.

Należy się także zastanowić nad naturą samego dzieła sztuki jako artefaktu. W związku z tym, można z jednej strony określić dzieło sztuki jako system sztuczny, a z drugiej strony jako system autonomiczny (po zakończeniu się procesu twórczego) w stosunku do wszystkich elementów sytuacji estetycznej. Oczywiście dzieło ma istotny związek z takim systemem naturalnym, jakim jest człowiek — jego przyczyna i cel. Poza tym, dzieło określone jest przez inne sztuczne systemy, np. przez kulturę, której także jest podsystemem. Ma to ostatecznie wpływ na jego odbiór, który może być przez to analizowany także w aspekcie historycznym.

Dzieło sztuki jako system dynamiczny

Najbardziej interesująca jest ta część rzeczywistości, którą nazywamy sztuką, ponieważ do niej zalicza się twórczość artystyczną, a także dlatego, gdyż do tej sfery należą dzieła sztuki, które z jednej strony są systemami stałymi, przez to, że są w specjalny sposób dane ludziom, inaczej niż inne systemy z rzeczywistości (należą bowiem do kultury), a z drugiej strony mają możliwość ulegania *dynamizacji*³⁰.

Co to znaczy, że dzieło sztuki może być zdynamizowane albo może ulec dynamizacji? By odpowiedzieć na to pytanie, należy uwzględnić wyniki badań nad warunkami naturalnymi dzieła sztuki, a także problematykę badań ontologicznych w estetyce, czyli analizę struktury dzieła sztuki. Przez dynamizację rozumiemy taki proces, który posiada swój fundament bytowy w fizyczności dzieła sztuki, czyli rozgrywa się w dziele sztuki. Proces ten umożliwia poznanie struktury — nazwijmy ją strukturą zaktualizowaną dzieła sztuki — przez odbiorcę. Dynamizacja możliwa jest jedynie na gruncie sytuacji estetycznej i wynika konsekwentnie z uznania sytuacji estetycznej jako systemu — zmiany w konfiguracji jednego z podsystemów pociągają zmiany we wszystkich pozostałych podsystemach — dynamizacja określa zmianę w systemie dzieła sztuki.

Dodatkowo należy tutaj dodać, że dzieło sztuki jest: artefaktem i przekazem (zawiera przekaz). Spróbujmy zastanowić się nad następującymi pytaniami: co to znaczy, że dzieło sztuki jest dla ludzi? Jakiego rodzaju jest wytworem? Co to znaczy, że zawiera w sobie jakiś sens, uniwersalną wiedzę o naturze człowieka? Jak rozumieć stwierdzenie, że transcenduje ono do wartości?

³⁰ Zagadnienie dynamizacji struktury dzieła sztuki omówione jest w części III, *O pojęciu dynamizacji*.

M. Mitias w swoim artykule *Miejsce jakości estetycznej* pisze:

„Jakość estetyczna jest wynikiem wzajemnego, dynamicznego powiązania formalnych właściwości, które tworzą dzieło sztuki jako znaczącą formę i nie wylania się [jakość], zanim ktoś nie dokona stworzenia, czyli nie ożywi tego dynamicznego aspektu dzieła sztuki w estetycznej percepcji (...) To, co dane w niej [w jakości estetycznej] jako potencjalne jest tylko planem, schematem, który może określać kierunek i substancję dla jej realizacji. Ten plan, będący jej fundamentalną strukturą, jest względnie stabilny, głównie dlatego, że jakość estetyczna, jak zaznaczyłem wcześniej, stanowi funkcję względnie stabilnej formy. Jakkolwiek forma jest względnie stabilna, tzn. ustrukturuwana poprzez zasadę głębokości, bogactwa, to rozmiar aktualizacji jakości estetycznej zależy od estetycznego wykształcenia percepującego, od jego wiedzy, doświadczenia i kulturowego obycia”³¹.

Na szczególną uwagę zasługuje prezentowane przekonanie o zmienności struktury dzieła sztuki w zależności od możliwości odbiorcy, czyli możliwości zainicjowania — przez niego — dynamizacji struktury dzieła sztuki.

Na przykład utwór muzyczny nie może być smutny — smutek przynależy człowiekowi, jako jego stan afektywny. Pozostaje jednak faktem, że opisywany przez Mitiasa *Smutny walc* Sibeliusa jest rzeczywiście smutnym utworem muzycznym. Mitias pisze o potencjalnych jakościach, które tworzą względnie stabilną strukturę dzieła i przez to, poza procesem aktualizacji, jakości wcale nie są kompletnie określone lub zdeterminowane. O strukturze pisze on w odniesieniu do realizacji odpowiednich jakości. Jakości potencjalnie dane istnieją potencjalnie w strukturze i zostaną zaktualizowane w procesie poznania. Wiąże się to z pytaniem, czy struktura nie jest zdeterminowana już wtedy, gdy określa się ją jako „schemat” lub „plan”, a aktualizacja nie jest jedynie poznaniem „gotowej” struktury, np. w procesie konkretyzacji?

S. D. Ross w swoim artykule pod tytułem *Dzieło sztuki i jego ogólne odniesienia*³² wprowadza pojęcie artystycznego oddziaływania lub przeciwstawiania się tego wszystkiego, co jest zawarte w dziele sztuki. Pisze, że w procesie wzajemnego oddziaływania, części składowe są czymś więcej niż tylko zwykłą sumą lub zestawieniem. W całości nie tracą

³¹ M. Mitias, *Miejsce jakości estetycznej*, w „Estetyka w świecie” pod red. M. Gołoszewskiej, t. IV. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, s. 139.

³² S. D. Ross, *Dzieło sztuki i jego ogólne odniesienia*, w „Estetyka w świecie”, t. II, pod red. M. Gołoszewskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986, s. 83.

własnej tożsamości i muszą być pojmowane we własnych kategoriach, a także w jakimś stopniu determinują proces wzajemnego oddziaływania, tzn., że pełnią w tym procesie pewne funkcje — tym samym proces wzajemnego oddziaływania komponentów dzieła sztuki jest zdeterminowany funkcją danego, pojedynczego elementu. Interesujące jest to, że Ross pisze na temat funkcji komponentów dzieła jako ich przekształcania w procesie interakcji, w której uczestniczą i ulegają zmianie. Ross nie doprecyzowuje tego, co rozumie przez składniki lub komponenty dzieła. Wiadomo jedynie, że są to części składowe, które wzajemnie na siebie oddziałują — są one czymś więcej niż tylko zwykłą sumą lub zestawieniem. Ross bierze to pod uwagę, gdy omawia wartość artystyczną dzieła. Przedstawia ją jako połączenie tego, co ogólne, z tym, co jednostkowe w dziele, z uwzględnieniem relacji wzorzec-znak. Wydaje się, że Ross zapoczątkowuje próbę podjęcia badań, ale faktycznie nie przeprowadza ich. Sama analiza zmierza do strukturalistycznego ujęcia dzieła sztuki.

Interesujące jest zwrócenie uwagi na to, że składniki dzieła sztuki mogłyby się zmieniać, tym samym Ross zwraca uwagę, że poznanie dzieła sztuki może powodować „zmiany” w samym dziele.

Takie wnioski mogą wynikać z nie w pełni sprecyzowanego zagadnienia doświadczenia estetycznego³³, które być może nie jest tutaj wystarczająco wyjaśnione. Jeżeli terminy są jednoznaczne, to możliwe jest, że teoria doświadczenia estetycznego jest niekomplementarna z teorią dzieła sztuki, co wynikałoby z jej niepełności. Nie uwzględniałaby tego, co należy nazwać przedmiotowym kontekstem doświadczenia estetycznego. Teoria ta, poprzez brak uwzględnienia możliwości zmienności struktury samego dzieła sztuki, powoduje, że jest niepełna i w tym kontekście nie do końca wyjaśnia sposób odbioru dzieła sztuki.

³³ Przeżycie estetyczne (doświadczenie estetyczne) posiada kilka właściwości. Jest opisywane jako: 1. Proces poznawczy, 2. Rozgrywa się w podmiocie (odbiorcy), 3. Charakteryzuje się aktywnością ze strony odbiorcy, co oznacza, że zakłada się iż odbiorca jest w stanie zrozumieć lub dookreślić dzieło sztuki, 4. Jest jednorodne (całościowe), 5. Dotyczy sfery racjonalnej — poznanie dzieła sztuki jako obiektu ze świata realnego oraz sfery pozaracjonalnej — odnosi się do odczuć podmiotu, 6. Prowadzi do poznania wartości, np. estetycznych, artystycznych lub moralnych, 7. Charakteryzuje się bezinteresownością ze strony odbiorcy, uleganiem odbiorcy dziełu sztuki, 8. Charakteryzuje się harmonijnym ujęciem różnego rodzaju uczuć i pewnej postawy umysłu, w M. Gołaszewska, *Żarys estetyki*, s. 18-23 oraz s. 331-334.

Zagadnienie struktury dzieła sztuki

Przez strukturę dzieła sztuki rozumiemy elementy wraz z istniejącymi pomiędzy nimi relacjami, tworzącymi jego fizyczność. Mechaniczna, wymierna zmiana ustawienia w przestrzeni fizycznych elementów dzieła sztuki wpływa na zmianę struktury i w tym sensie może ukierunkowywać proces dynamizacji, ale takie zmiany pozostają w obszarze zmnożonych zmian fizycznych, nie oddając istoty dynamizacji. To, co ulega dynamizacji i wpływa na zmianę struktury dzieła sztuki to *struktura rudymenarna*, która w istocie jest pojmowana jako fizyczna budowa, jedynie określająca dzieło sztuki. W procesie dynamizacji zmianie (dynamizacji) ulega struktura rudymenarna dzieła sztuki, co prowadzi do wytworzenia się *struktury zaktualizowanej*, która jest poznawalna i możliwa do opisanego przez odbiorcę. Struktura zaktualizowana jest modelem dzieła sztuki jako struktury rudymenarnej.

Na tym etapie można przyjąć, że dzieło sztuki jest nosicielem wartości dzięki swojemu uposażeniu jakościowemu. Jakości nie są w pełni zdefiniowanymi pojęciami w estetyce, pomimo że zrobiono wiele dla ich klasyfikacji. Przynależą trwale do dzieła sztuki — są tym, co pozwala mówić o przedmiocie w kontekście dzieła sztuki i — jak píše Mitias — istnieją w nim potencjalnie i aktualizują się, rozwijają się na gruncie sytuacji estetycznej; tym samym przynależą do dzieła sztuki, ale rozpoznawane są przez odbiorcę (uzyskują swoją istotę) jedynie w czasie doświadczenia estetycznego.

Jakościami nazwiemy te relacje w dziele sztuki, które posiadają jakiś sens, znaczenie dla odbiorcy. Należy zapytać, 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, istoty tego związku, nie opisuje tego, co wynika z istnienia relacji w strukturze dzieła sztuki dla odbiorcy. Dlatego nie można redukować pojęcia jakości do pojęcia relacji. Dzięki temu możemy opisywać relacje zróżnicowane pomiędzy sobą co do znaczenia w kontekście odbioru dzieła sztuki przez odbiorcę. Relacje mogą się zmieniać dzięki dynamizacji, tworząc różne struktury (struktury zaktualizowane) i tym samym różne jakości. Po dynamizacji każda relacja lub ich grupa może stać się sensowną, mieć znaczenie dla odbiorcy, czyli po prostu może stać się jakością. Nie możemy mówić o strukturze nie uwzględniając jej elementów. Elementy struktury rudymen tarnej są czymś niezmiennym, składowym, a relacje czymś dynamicznym i zmiennym. Dlatego główną rolę w budowaniu się struktury zaktualizowanej, w indywidualnym odbiorze dzieła sztuki, mają relacje tworzące się pomiędzy elementami struktury dzieła sztuki, które nazwane zostały jakościami. Istnieją one w dziele sztuki potencjalnie, w znaczeniu realizacji ich przez odbiorcę, wchodzą w skład struktury rudymen tarnej i aktualizują się (stają się możliwe do poznania) dzięki procesowi dynamizacji. Tym samym jakości możliwe są do opisan ia jedynie dzięki poznaniu struktury zaktualizowanej dzieła sztuki. Struktura zaktualizowana genetycznie jest determinowana budową struktury rudymen tarnej, w której wszystko to, co dzieło może lub będzie znaczyć dla odbiorcy, jest już określone.

Artysta zawiera w dziele struktury, które są dla niego sensowne, ale dzieło zawiera także elementy nie w pełni zrozumiałe. Skończone dzieło, w swojej strukturze rudymen tarnej, zawiera wszystkie elementy naturalne. Natura także zawiera podobne struktury jak dzieło sztuki, ale nie jest to dla nas aż tak istotne. Przedmioty natury mogą być dynamizowane, ale wynika to z tego, że zawierają struktury możliwe do zdynamizowania przez człowieka. Do istoty dzieła sztuki należy możliwość rozwinięcia struktury rudymen tarnej w taką strukturę zaktualizowaną, która może być poznawana i skonkretyzowana — posiadać możliwość bycia konkretyzowaną.

Ponadto ważne jest zwrócenie uwagi na rodzaj relacji istniejących pomiędzy dziełem sztuki a wartościami artystycznymi i estetycznymi. Wydaje się, że przekonanie o tym, iż dzieło sztuki jest nosicielem tych

wartości nie musi być prawdziwe, a przynajmniej jest niezbyt jasno uzasadnione. Możemy sądzić, że warunki naturalne dzieła, elementy jego struktury (rudymen tarnej lub zaktualizowanej) nie dają jakiegoś logicznego uzasadnienia dla umiejscowienia w nim wartości, np. estetycznych lub do tego, aby jakiś z elementów dzieła pełnił rolę fundamentu bytowego dla tych wartości. Odbiór dzieła sztuki jest czymś innym niż poznanie w nim tych wartości. Poznając dzieło sztuki, poznajemy tylko 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 uzasadniony sposób „powiązane” ze światem wartości. Możemy tutaj dojść do innych wniosków; artysta łączy elementy struktury rudymen tarnej dzieła, buduje ją — ten proces może być uwarunkowany, np. historycznie, społecznie i/lub wynikać z indywidualnych gustów artysty. Z drugiej strony, do natury gotowego dzieła sztuki należy to, że można je odnieść do świata wartości — wtedy właśnie dzieło należy do obszaru sztuki. Sama struktura rudymen tar na lub struktura zaktualizowana dzieła nie determinuje istnienia w nim wartości, ale jedyne, co ona umożliwia, to odniesienie skończonego dzieła do świata wartości. 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.

Należy zwrócić uwagę na twierdzenie, że umiejscowienie lub w jakikolwiek sposób zakotwiczenie lub wiązanie (w znaczeniu egzystencjalnym) świata wartości z dziełem sztuki jest do końca nieuzasadnione. Modelowe ujęcie dzieła sztuki — takie jakie jest tutaj prezentowane — musiałoby w swej strukturze zawierać miejsce, gdzie wartości byłyby elementami tej struktury lub posiadać takie elementy (ich reprezentacje modelowe), w których wartości znajdowałyby swój fundament bytowy.

Przedstawiane tutaj stanowisko wynika z założenia, że świat wartości jest bardziej „ważki” ontologicznie niż status ontologiczny dzieła sztuki. Przyjmujemy, że dla wartości estetycznych niekonieczne jest istnienie dzieł sztuki, ale dla świata sztuki świat wartości jest konieczny. Człowiek pełni tutaj rolę „wiązania” pomiędzy

tymi sferami bytu, w tym znaczeniu, że jedną wytwarza a dla drugiej tworzy. W budowie konkretnych dzieł sztuki nie znajdujemy elementów, które można by określić jako wartości estetyczne — piękno jest w tym sensie wynikiem rozpoznania w danym przedmiocie struktury, która może być nazwana „piękną”, ale istnienie piękna jako elementu tego dzieła nie wydaje się uzasadnione. Czym innym jest odniesienie jakiejś struktury do wartości piękna, a czym innym istnienie piękna jako czegoś egzystencjalnie związanego z dziełem sztuki.

Analiza dzieła sztuki prowadzona na gruncie teorii systemów umożliwia opisanie dzieła sztuki jako systemu względnie izolowanego. Ważna staje się tutaj próba opisanie i pogodzenia obiektywnie istniejących elementów dzieła sztuki z subiektywnością odbioru, po zaistnieniu doświadczenia estetycznego. Można dalej twierdzić, że zasadna jest próba postulowania istnienia dzieła sztuki jako struktury rudymentarnej, która może być z nim utożsamiona. Można nawet sformułować sąd metafizyczny, mówiący o tym, że dzieło sztuki jest samą strukturą rudymentarną, ale na gruncie teoriopoznawczym nie możemy postawić takiej tezy, gdyż struktura rudymentarna jest bezpośrednio niepoznawalna. Odbiorca ma jedynie do czynienia ze strukturą zaktualizowaną — każdy odbiorca ze swoją, inną strukturą zaktualizowaną, nawet tego samego dzieła sztuki. Struktura rudymentarna jest tutaj czymś pierwotnym w sensie ontologii dzieła — czymś co pozwala utrzymać jego obiektywny charakter i ontologiczną jedność wobec wielu późniejszych odbiorców (ich konkretyzacji i interpretacji).

Celem jest jedynie wykazanie, że istnienie takiej struktury tworzy dopiero warunki możliwości odbioru dzieła sztuki. Podstawowym warunkiem jest tutaj szczególnego rodzaju budowa strukturalna dzieła sztuki, a elementy teorii systemów i metodologii systemowej brane są pod uwagę tylko po to, aby możliwe było zaproponowanie istnienia takiej struktury — pomagają one także w dokładniejszym opisie tej struktury. Poznanie zasadniczych cech struktury opiera się na badaniach ontologicznych i podlega jego ograniczeniom, a teoria systemów ułatwia jedynie to badanie. Jeżeli okazałoby się, że powyższa hipoteza jest uzasadniona metodologicznie, czyli założenie o istnieniu takiej struktury jest do wykazania, to można by było wnioskować o tym, że badania ontologiczne posiadają związek z rzeczywistością (skonstruowany opis dla wyjaśnienia budowy dzieła sztuki jest zgodny

z przedmiotem, do którego ten opis się odnosi), a zatem umożliwiając skierowanie rozważań na grunt metafizyczny.

Struktura zaktualizowana, będąc zdeterminowaną przez budowę struktury rudymenarnej, jest tym, co subiektywne dla danego odbiorcy w pojedynczym odbiorze. Dynamizacja jest tym elementem naszej analizy, który umożliwia przejście od tego, co obiektywne, do tego, co subiektywne w aspekcie poznawania sztuki. Sam proces jest pozaczasowy i możemy twierdzić, że prowadzi do subiektywizacji dzieła sztuki. Do odbiorcy należy to, jak dalece potrafi zdynamizować daną strukturę rudymenarną, lub inaczej, jak dalece ona dla niego się zdynamizuje.

Nie zaprzecza to temu, że przedmioty, np. natury, są dla nas „ładne” lub „brzydkie”. Mają swoją strukturę i my jako odbiorcy zauważamy tam ślady piękna lub innych wartości. Niczego w nich nie konkretyzujemy, — gdyż, jak pisze Ingarden — konkretyzować można jedynie schematyczne dzieło sztuki wraz z jego miejscami niedookreślonymi. Ale musimy zaznaczyć, że dzieje się coś ze strukturą rudymenarną takiego przedmiotu — coś, co kieruje nas w stronę wartości. Można dynamizować strukturę rudymenarną przedmiotów „nieartystycznych”, co powoduje, że po zdynamizowaniu stają się „estetyczne”. Można sądzić, że w ich strukturze rudymenarnej istnieją potencjalności, które po zdynamizowaniu tworzą strukturę zaktualizowaną, w której zawarte są relacje, objawiające się jako jakości, które odbieramy i które z kolei kierują nas w stronę wartości, np. piękna. W tym momencie dzieło zmienia swoje istotne cechy. Być może wtedy zyskuje swoją istotę. Staje się dynamicznym systemem zmiennych, a nie tylko systemem statycznym (przedmiotem). Dzieło nabiera sensu — zyskuje znaczenie, istotę swojego bytu.

Sztuka w tym sensie zyskuje także nowe ujęcie — do natury sztuki należy tworzenie takich systemów, które w swojej istocie zawierają możliwość dynamizacji — transcendowania do świata wartości i do świata człowieka. Spełniają one szczególną, jedyną w swoim rodzaju rolę: odbijają naturę człowieka i stwarzają warunki dla jej dopełnienia. Rodzi się tutaj nowa rola sztuki: budowania czegoś istotnego w naszym życiu przez budowę odmiennych od wszystkich innych systemów, systemów dynamicznych, w których zawarta jest istota sztuki jako celu.

CZĘŚĆ TRZECIA

O pojęciu dynamizacji

Dynamizacja dzieła sztuki w kontekście ujęcia systemowego

Przy omawianiu procesu dynamizacji będziemy posługiwać się analizą dynamiczną, czyli takim typem rozwiązywania problemów, który wyjaśnia i przewiduje zachowanie się systemów dynamicznych. Należy przyjąć założenie, że natura badanych przedmiotów jest uporządkowana i systematyczna, a zachowanie, czyli procesy dziejące się wewnątrz przedmiotów (bytów), można sprowadzić do kilku elementarnych schematów. W kontekście ontologicznej budowy dzieła sztuki oznacza to, że można tutaj mówić o tożsamych sposobach zmian w strukturach nieskończonej ilości dzieł sztuki. Metody analizy dynamicznej są uniwersalne, czyli mogą być wykorzystane do badania systemów o różnym stopniu skomplikowania struktury. Dla naszych potrzeb ograniczone zostaną do przedstawienia zmiany układu fizycznego, tzn. struktury rudymentarnej w strukturę zaktualizowaną, nie w znaczeniu ciągłej przemiany, ale jako potencjalnego nastawienia na zmianę (w tym przypadku proces przekształcenia się struktury rudymentarnej w strukturę zaktualizowaną — dzieło sztuki jako system dynamiczny).

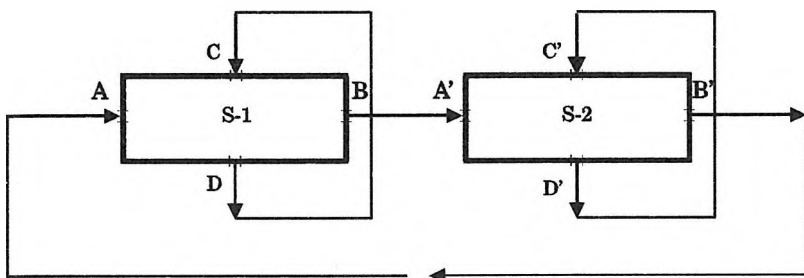
Należy rozgraniczyć to, co nazywane jest systemem, od tego, co do wskazanego systemu nie należy, tzn. to, co znajduje się poza granicami systemu, czyli jego otoczenie. System i otoczenie są pojęciami pozostającymi ze sobą w ścisłym związku, gdyż zawsze bezpośrednio określenie jednego z nich pociąga za sobą pośrednio określenie drugiego. Mówiąc o systemie, zawsze należy mieć na uwadze jego otoczenie (środowisko). Należy także uwzględnić elementy brzegowe systemu, w odróżnieniu od jego granic. Poprzez granicę należy rozumieć coś koncepcyjnie założonego w modelu mającego

swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości. Granica powoduje rozgraniczenie pomiędzy systemem i jego otoczeniem. Elementy brzegowe należy rozumieć jako wejścia i wyjścia systemu. Wśród nich można opisać wejścia i wyjścia zewnętrzne oraz wewnętrzne.

„Przez wejście wewnętrzne rozumie się każde oddziaływanie na system wywierane przez niego samego. Wejście zewnętrzne jest to każde oddziaływanie wywierane na system przez jego otoczenie. Przez wyjście wewnętrzne rozumie się oddziaływanie systemu wywierane na samego siebie. Wyjście zewnętrzne jest to oddziaływanie systemu na jego otoczenie”³⁴.

Ostatecznie można powiedzieć, że granica systemu — pomimo że utworzona z elementów brzegowych — jest w całości czymś istotnym dla systemu i nie można jej utożsamiać jedynie z fragmentem struktury, do której należy. Ma ona znaczenie dla zachowania tożsamości i odrębności systemu. W skład elementów brzegowych tworzących granicę systemu wchodzi elementy brzegowe zewnętrzne, czyli takie, które mogą służyć wejściu do systemu (posiadają trajektorię, czyli określony stan elementów brzegowych). System, który posiada przynajmniej jeden element brzegowy zewnętrzny można nazwać częściowo izolowanym. System, który nie posiadałby takiej cechy, byłby systemem izolowanym. Wejścia i wyjścia można rozumieć jako „dzianie się”, zmiany w strukturze lub jej fragmencie, który został „uaktywniony”. Struktura takiego systemu podlega faktycznym zmianom, np. relacji pomiędzy elementami (lub może dotyczyć wyodrębnienia albo wprowadzenia nowych elementów), czyli struktura ulega morfologiom, modyfikacjom lub po prostu przekształceniom.

³⁴ M. Heller, M. Lubański, S.W. Ślaga, *Zagadnienia...*, s. 17.



Rys. 2

S-1 i S-2 — systemy.

A, A' — wejścia zewnętrzne do systemu.

B, B' — wyjścia zewnętrzne z systemu.

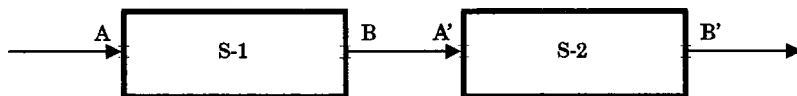
C, C' — wejścia wewnętrzne do systemu.

D, D' — wyjścia wewnętrzne z systemu.

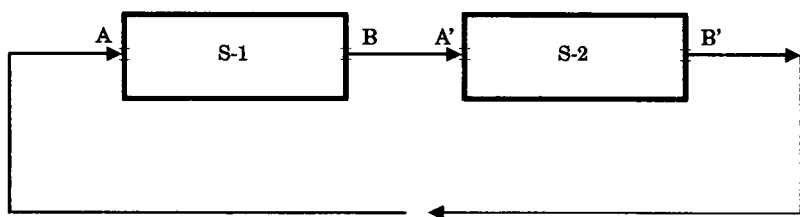
Wejście zewnętrzne można opisać jako oddziaływanie, zasilanie lub wpływ zewnętrzny na system, wyjście zewnętrzne jako efekt przetworzenia, jako wynik. Wyjście wewnętrzne opisujemy jako sam wpływ jego działań na strukturę lub jej fragment i wejście wewnętrzne jako przetwarzanie wyrażające się w działaniu struktury lub jej fragmentu.

Poza tym możemy mówić także o sprzężeniach pomiędzy systemami (przynajmniej dwoma), co wynika z istoty systemów częściowo izolowanych. Możemy wyróżnić sprzężenia:

1. Proste (jednokierunkowe) (rys. 3a).
2. Zwrotne (rys. 3b).



Rys. 3a



Rys. 3b

S-1, S-2 — systemy.

A, A' — wejścia (zewnętrzne) do systemu.

B, B' — wyjścia (zewnętrzne) z systemu.

O sprzężeniu jednokierunkowym można mówić wtedy, gdy jeden z dwóch systemów pełni funkcję zasilającą w stosunku do drugiego, sam nie otrzymując zasilania, które byłoby nacechowane modyfikacją uczynioną przez tenże system. Przy sprzężeniu zwrotnym system zasilający jest zasilany taką informacją, energią, która już wcześniej była w innej postaci i została przez niego nacechowana. Mamy tu do czynienia z układem zamkniętych (teoretycznie) lub częściowo zamkniętych systemów.

Powstaje pytanie, co powoduje, że w ogóle można mówić o sprzężeniach pomiędzy systemami i czemu służą wejścia i wyjścia w systemach? Na czym polega sens częściowej izolacji systemów od otoczenia?

Należy tutaj uwzględnić następujące pojęcia: informacji, komunikatu i zasilania. Po pierwsze, nie należy utożsamiać pojęcia informacji i komunikatu. Komunikat i informacja posiadają „zawartość” — treść, z tym że informacja zawarta w komunikacie może być poznawalna lub nie, może mieć znaczenie lub go nie mieć. Niewątpliwie zaszyfrowana informacja jest komunikatem *sensu stricto*, ale pełni rolę informacyjną dopiero po jej rozszyfrowaniu. Tym samym nie każdy komunikat, który otrzymujemy, musi być informacją. Komunikat ma w tym sensie abstrakcyjne znaczenie, jest niezobowiązujący — informacja zaś jest „czymś” bardzo konkretnym, pełni funkcję, modyfikuje. Informacja zawiera się w komunikacie. W tym sensie komunikat jest nośnikiem informacji.

Przez zasilanie natomiast można rozumieć każdy czynnik energetyczny, który jest wykorzystany do zmodyfikowania działania jakiegoś systemu. Zasilanie można utożsamiać z czynnikiem energetycznym, czyli

tym, dzięki czemu w ogóle można mówić o nośniku komunikatu lub tym, co jest warunkiem koniecznym jego przenoszenia. Zasilanie związane jest z istnieniem zewnętrznego w stosunku do konkretnego systemu źródła zasilającego, którym jest inny system. Dzięki istnieniu pomiędzy nimi sprzężenia, możliwe jest sterowanie jednym z systemów w celu wywołania w drugim żądanych pod jakimś względem zmian. Zmiany te określone są sposobem działania i zachowania się systemu. Dlatego można mówić o systemie sterującym jako tym, którego działanie ma wpływ na inny system i systemie sterowanym, jako tym, który jest pod wpływem działania innego systemu oraz o procesach sterowania i roboczych, z których pierwszy jest wynikiem działania systemu sterującego, a drugi — faktycznych zmian w systemie sterowanym.

Warunkiem przepływu informacji i oddziaływania procesów jest przystawalność do siebie przynajmniej dwóch systemów. Wyraża się to w istnieniu takich punktów brzegowych tych systemów, które mogą być identyfikowane jako ich wejścia i wyjścia, które wzajemnie sobie odpowiadają. Podobieństwo takie lub przystawalność jest wynikiem istnienia wspólnego kodu. Innymi słowy, kodem można nazwać po prostu sposób przekazywania informacji.

Przystawalność przynajmniej dwóch systemów jest podstawowym warunkiem do koniecznego otwarcia się systemów, w znaczeniu zaistnienia pomiędzy nimi kanału. Kanałem tym zostanie nadany komunikat (sygnał). Sygnał jest nośnikiem informacji, która posiada odpowiedni sens identyfikujący struktury przynajmniej tych dwóch systemów. W naszym przypadku będą to przede wszystkim systemy dzieła sztuki i odbiorcy.

Odbiorca wysyła sygnał, który w sytuacji estetycznej identyfikuje strukturę rudymენტarną jako dzieło sztuki. Na tym poziomie mamy do czynienia ze sprzężeniem prostym (jednokierunkowym). Odbiorca nie otrzymuje jeszcze informacji o strukturze zaktualizowanej dzieła sztuki. Jeżeli aktywność odbiorcy jest „wystarczająco” duża i sygnał jest mocny, to jest on zdolny do postawienia każdego przedmiotu w sytuacji estetycznej. Nie chodzi tutaj o dosłowne narzucanie nowej natury przedmiotom otaczającego nas świata, nie należy tego także odczytywać jako w pewien sposób pojętego subiektywizmu. Uwaga ta dotyczy raczej krytyki decyzyjonizmu w krytycznej ocenie przedmiotów sztuki, który znajduje swoje odbicie w przejawach instytucjonalizacji sztuki.

Należy w tym miejscu odróżnić to, co nazywamy sytuacją poznawania każdego z bytów naszej rzeczywistości od poznania przedmiotów estetycznych na gruncie sytuacji estetycznej. Procesu dynamizacji nie należy odnosić do całości ludzkiego poznania, ale traktować jedynie jako zachodzący w sytuacji odbioru dzieł sztuki. Oznacza to, że przedmioty mogą być rozpoznawane pod względem ich szeroko rozumianej użyteczności, ale nie pod względem estetycznym. Nie przeszkadza to temu, by te same przedmioty mogły być rozpoznane jako estetyczne — na gruncie sytuacji estetycznej, gdy zostaną zdynamizowane. Można powiedzieć, że sytuacja estetyczna wymusza na człowieku — jednym z jej elementów — wysłanie sygnału, identyfikującego przedmiot jako dzieło sztuki, nie narzucając mu takiej natury w formie arbitralnego rozstrzygnięcia. Szczególnie ten sposób podejścia ma zastosowanie przy pracach powstałych w okresie awangardy XX wieku. Proceder taki, w odniesieniu do działania dadaistów, przedmiotów *ready-made*, pop-artu, sztuki konceptualnej i np. sztuki industrialnej ma często mechaniczny charakter arbitralności. Można również postawić pytanie, w jaki sposób możemy się ustosunkować do „piękna” krajobrazów, „piękna” natury w sensie ich artystycznego pochodzenia?

Można zaproponować być może w jakimś stopniu możliwe do przyjęcia rozwiązanie tego problemu — dzięki odpowiedniej jego interpretacji. Mechanizm w ocenie wspomnianych dzieł wynika po pierwsze z ich związku ze światem kultury ludzkiej, światem sztuki (tego, co nas otacza i jest dla nas zrozumiałe), po drugie, z posiadania przez te przedmioty takich relacji w swojej strukturze rudymen tarnej, które mogą kierować odbiorcę do wartości, oraz po trzecie, z faktu dynamizacji, która dociera do tychże relacji i umożliwia im zaznaczenie się w formie jakości w strukturze zaktualizowanej, którą ma do swojej oceny odbiorca. Tym samym zagadnienie włączenia w obszar sztuki omawianych przedmiotów, nie musi wynikać jedynie z instytucjonalności lub decyzyzjonizmu w ocenie. To właśnie te ostatnie (oceny) wynikają z czegoś, co uprawomocnia je, a co istotnie łączy się z samymi przedmiotami, o których one orzekają. W tym świetle instytucjonalizacja sztuki nie musi być sposobem definiowania, ale jedynie opisem. Jest mechanizmem mającym swe źródło w genetycznej współzgodności i przystawalności (pod różnym zakresem) wiedzy rozumianej jako zbiór znaków do usensownienia i podmiotu poznającego. Można tutaj

mówić o elementach wspólnych z decyzyjnizmem, ale nie o żadnej konotacji psychologicznej w znaczeniu subiektywnego rozstrzygnięcia i uznania przedmiotu za dzieło sztuki. Wynika to także z oddalenia wszelkich kategorii opartych na przeżyciu psychicznym lub aktach psychicznych świadomości.

Należy dodać, że każde tradycyjnie pojmowane dzieło sztuki jest w rzeczywistości takim typem struktury rudymen tarnej, która będąc wytworem człowieka, ma przystawalne do niego elementy brzegowe. Oznacza to, że warunki brzegowe systemu dzieła sztuki są przystawalne do warunków brzegowych systemu odbiorcy (np. jego twórcy). Dzieło sztuki jest ponadto takim typem struktury rudymen tarnej, która, gdy znajdzie się w sytuacji estetycznej, ulega dynamizacji, czyli rozwija się w strukturę zaktualizowaną lub inaczej, staje się schematycznym tworem intencjonalnym (w rozumieniu Ingardenowskim) możliwym do konkretyzacji. Zdolność do dynamizacji wynika ze szczególnej, swoistej cechy elementów, a głównie z ich relacji. Są one uporządkowane w taki sposób, że gdy następuje kontakt z innymi systemami dynamicznymi, ale tylko nastawionymi na odbiór dzieła sztuki (w przeciwnym razie jest on traktowany jako inny przedmiot — nie dzieło sztuki — ze świata realnego), następuje przekształcenie się struktury dzieła sztuki. W tym przypadku jest to zmiana struktury rudymen tarnej w kierunku zbudowania struktury zaktualizowanej. Odbiorca w procesie dynamizacji tworzy model dynamicznego systemu dzieła sztuki. Tworzenie modelu jest natychmiastowe w każdorazowym rozpoznaniu obiektu jako dzieła sztuki.

Dzieło sztuki najczęściej powinno wywoływać jakiegoś rodzaju odczucia, emocje lub przeżycia. By tak się stało, swoją rolę musi spełnić artysta. Musi on przewidzieć, że określony system elementów może wywołać określone odczucia. Aby to przewidzieć, musi mieć intuicyjną wiedzę dotyczącą funkcjonowania struktury odbiorcy. Wiedza ta jest oparta na założeniu znacznego analogicznego podobieństwa w funkcjonowaniu własnej struktury artysty i struktury potencjalnego odbiorcy. System dzieła sztuki jest sensownym powiązaniem elementów z punktu widzenia jakiegoś kryterium określonego przez artystę przed procesem tworzenia dzieła sztuki lub w jego trakcie. Jednym z zadań odbiorcy jest odczytać ten sens. Po dynamizacji spowodowanej przez odbiorcę, powstają pomiędzy

elementami struktury rudymen tarnej relacje struktury zaktualizowanej (jakości), istotne z poznawczego punktu widzenia odbiorcy. Twórca, jako kreator dzieła sztuki i tym samym struktury rudymen tarnej, zakłada w procesie twórczym ograniczenia w budowaniu struktury zaktualizowanej przez odbiorcę i determinuje w pewnym zakresie proces dynamizacji — ogranicza realizację struktury zaktualizowanej, co prowadzi do tego, że ukierunkowuje przebieg dynamizacji. Dzieło sztuki jako jedność, całość, ogranicza różnorodność i dowolność budowania struktury zaktualizowanej w procesie odbioru przez podmiot.

Można się tutaj oprzeć na pragmatycznym znaczeniu informacji, czyli takim, które uwzględnia ważność (wartościowość z jakiegoś powodu) i pożyteczność przekazu. Informacją w tym znaczeniu będą takie sygnały lub ich zespoły, do których mogą być zastosowane znane systemowi kody. Oznacza to, że dzieło sztuki ma w swojej strukturze rudymen tarnej „zawartą wiedzę” na tamat kodów — i w tym sensie dzieło oczekuje na odbiorcę; jest przeznaczone do dynamizacji, oczekując na sygnał. Rozkodowanie sygnału jest równoznaczne z nadaniem mu określonego znaczenia. Nadanie znaczenia jest w tym przypadku jednoznaczne ze zmianą stanu systemu dzieła sztuki. Dzieło sztuki „oczekuje” w selektywnym odbiorze jednej z dwóch informacji: „masz związek ze światem wartości estetycznych czyli, że jesteś dziełem sztuki”³⁵ lub „jesteś dziełem sztuki”. Przy tym „nie reaguje” na inne informacje. Jest to istotna cecha dzieła sztuki jako systemu kodów, na jakie odpowiada (reaguje). Takie nastawienie jest istotne i długotrwałe. Trwa dopóty, dopóki istnieje struktura rudymen tar na dzieła sztuki. System dzieła sztuki wyposażony jest w to nastawienie także w celu obrony (samoobrony). W budowie struktury rudymen tarnej zawiera się pewien typ sprzężenia zwrotnego — chroniący dzieło przed dezintegracją. Poprzez dezintegrację można rozumieć uznanie dzieła na przykład za kicz lub nie rozpoznanie go w ogóle jako dzieła sztuki, co nie zmienia faktu, że pozostaje ono tożsame w swojej strukturze rudymen tarnej.

³⁵ Obiekty natury, które nie są dziełami sztuki, po postawieniu ich w sytuacji estetycznej, mogą zawierać w swojej strukturze rudymen tarnej elementy i relacje, które po zdynamizowaniu mogą odnosić się do wartości.

Zachodzi tutaj związek, także możliwy do opisania jako sprzężenie zwrotne, pomiędzy dziełem sztuki i jego twórcą, nazwany procesem udynamizowywania. Im „poprawniej” struktura rudymenarna jest zadana (budowana, tworzona), tym bardziej zwiększa się prawdopodobieństwo uznania czegoś za dzieło sztuki. Równocześnie tym bardziej przystają do siebie warunki brzegowe (elementy brzegowe) systemów człowieka — odbiorcy i dzieła sztuki. Można również powiedzieć, że im lepiej dzieło sztuki spełnia funkcję nakierowywania na świat wartości, tym bardziej jest uniwersalne. Jedną z podstawowych funkcji dzieła sztuki jest to, by umożliwiała odczytanie zakodowanego sensu, w którym wyraża się jego rola informacyjna. Odbiorca powinien odczytać w dziele jakiś sens. Możliwe to jest dzięki sygnałowi, który jest odebrany przez dzieło sztuki — ostatecznie sygnał taki nazwijmy sygnałem inicjującym.

Dynamizacja jako katastrofa struktury rudymen tarnej (katastroficzna natura dzieła sztuki)

Opisując proces dynamizacji, napotyamy interesujący z ontologicznego punktu widzenia element analizy, jakim jest faktyczna zamiana struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną. Dla opisu tego faktu, jego zrozumienia i interpretacji odpowiednie będzie wykorzystanie i próba zastosowania tzw. teorii katastrof, koncepcji francuskiego matematyka i filozofa — R. Thoma. Przy tym rozumieniu proces dynamizacji będzie pojęty jako pewnego typu katastrofa, czyli będzie dotyczyć zmiany przedmiotu „dla siebie” (struktura rudymen tar na dzieła sztuki) w przedmiot „dla odbiorcy” (struktura zaktualizowana dzieła sztuki). Prowadzić to będzie do zagadnienia semantyki dzieła sztuki, wynikającej z istnienia w nim pewnych relacji (jakości) możliwych do rozpoznania przez odbiorcę, dzięki zbudowaniu się znaczeniowo nośnej struktury zaktualizowanej.

Zacznijmy od stwierdzenia Thoma, że teoria katastrof:

„...nie jest jedną z teorii wchodzących w skład matematyki. Jest to teoria matematyczna w stopniu, w jakim posługuje się narzędziami matematycznymi dla objaśnienia pewnej liczby danych doświadczalnych. Jest to bardziej teoria hermeneutyczna (objaśniająca) lub, jeszcze lepiej, metodologia niż teoria zmierzająca do interpretacji danych doświadczalnych i używająca w tym celu narzędzi matematycznych, których lista nie jest zresztą *a priori* określona”³⁶.

Ponadto teoria katastrof jest analizą morfologii (form) i polega na opisywaniu procesów nieciągłości istniejących w rzeczywistości, czyli

³⁶ R. Thom, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Morini*, PIW, Warszawa 1991, s. 101.

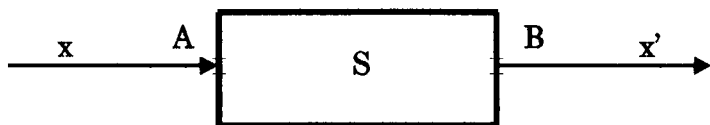
palety katastrof badanego obiektu — tym samym teoria katastrof usiłuje opisywać nieciągłości ewolucji jakiegoś systemu. Interesujące są przede wszystkim elementy owych morfologii (czyli nieciągłości) nazywane katastrofami. Nieoczekiwanie dla naszej intuicji zostają zaobserwowane w doświadczeniu nagle zmiany, czyli właśnie nieciągłości. Mogą one być przedstawione w dwu i więcej wymiarowych modelach geometrycznych. Tym samym pojawia się możliwość nowego rodzaju opisu rzeczywistości i próby jej zrozumienia.

Istotnym elementem teorii katastrof jest modelowanie zjawisk w taki sposób, że można określić dla nich czynniki zmian, które prowadzą do morfologii jakościowych. Wynika to z założenia, że w systemach dynamicznych istnieją punkty stabilnej i niestabilnej równowagi, które przy działaniu jakiegoś rodzaju energii określają morfologię systemu. Teoria katastrof, wyrastając z matematyki, służy efektywnie do opisu zjawisk, które nie dają się ująć w języku matematycznym. Wynika to z możliwości, jakie daje nowego typu modelowane, jak pisze E. C. Zeeman³⁷, w tzw. „miękkich” naukach, w których każdy aspekt wymaga swego własnego opisu i języka, co wynika z zastosowania modelu w danym obszarze badań (faktów) dyscypliny naukowej. Ważne jest to, że model taki pozostaje naukowym w tym znaczeniu, że redukuje arbitralność opisu, przez zapewnienie zgodności przy łączeniu różnych, nie powiązanych ze sobą obserwacji.

Teoria katastrof jest zatem takim ogólnym schematem metodologicznym, który umożliwia w każdym przypadku obserwacji jakiegoś zjawiska opis i otrzymanie pewnego zbioru danych oraz zbudowanie dla tego zbioru teorii. Tym samym otrzymujemy naturalne modele, które stanowią coś pośredniego pomiędzy modelami ilościowymi i jakościowymi.

Zagadnienie nieciągłości można opisać na przykładzie tzw. „czarnej skrzynki” (rys. 4), czyli systemu, który komunikuje się ze światem zewnętrznym za pośrednictwem wejść i wyjść.

³⁷E. C. Zeeman, *Catastrophe Theory (Selected Papers)*, Addison-Wesley Publishing Company 1977, s. 1.



Rys. 4

S — system

A — wejście

B — wyjście

X — informacja wejściowa

X' — informacja wyjściowa, której treść jest zmodyfikowana przez działanie czarnej skrzynki i która jest reprezentowana przez tzw. chmurę punktów obrazującą relację „wejście-wyjście”

Dla określenia zmian użyteczne są wyniki opisu chmury punktów, uzyskane na wyjściu systemu „czarnej skrzynki”. Za każdym razem, gdy określa się wejście systemu, zostaje uruchomione jego wyjście, które realizowane jest przez punkty brzegowe (podobnie jak wejście). Podstawowym problemem jest odtworzenie wewnętrznego mechanizmu rządzącego systemem, zmianą danych wejściowych w stosunku do wyjściowych, przy założeniu, że znamy chmurę punktów odwzorowującą zmianę X' w stosunku do X . Z braku danych *a priori* o mechanizmie czarnej skrzynki, na ogół dąży się do uzyskania takiej chmury punktów, której struktura jest możliwie jasno określona. Ponadto chmura punktów najczęściej kształtuje się według dobrze zdefiniowanego rozkładu prawdopodobieństw. Interesujące są te fragmenty doświadczenia, w których po zmodyfikowaniu danych wejściowych uzyskujemy niezwykle rzadko występującą chmurę punktów. W czasie opisu chmury punktów wprowadza się tzw. parametry ukryte, co wynika z tego, że w analizowanej przestrzeni powstaje system dynamiczny, który ze swojej natury, niezależnie od sytuacji wejściowej, dąży do pewnego stanu końcowego (granicznego). Zmieniając warunki początkowe jakiegoś procesu, otrzymujemy w pewnym obszarze przestrzeni pewien korpus danych empirycznych — obszar, w którym się te formy objawiają jest przestrzenią-substratem morfologii. Dzięki takiemu opisowi reprezentowane dynamiki systemów mogą wiązać się w pewnym stopniu z ograniczoną stabilnością strukturalną. Oznacza

to, że mając dowolny zbiór zjawisk, można zawsze zbudować opisujący ten zbiór model. Model taki nie jest jedynie wynikiem analizy ilościowej, ale dąży się w nim do ustalenia mechanizmów, które leżą u podłoża zjawisk. W tym celu zjawisko należy rozpatrywać w jego otoczeniu i z punktu widzenia jego genezy i rozwoju. Związek z otoczeniem decyduje o wyborze właściwego rodzaju dynamiki dla symulacji w modelu.

Należy zaznaczyć, że jest to podejście odmienne od redukcjonistycznego, które może okazać się niewystarczające, gdy dochodzi do opisu skomplikowanych struktur wewnętrznych badanych obiektów. Redukcjonizm jest procedurą wystarczającą jedynie wtedy, gdy mamy dokładnie określone w danym systemie elementy oraz ich własności stabilności i niezmienności. Odwoływanie się do skomplikowanych modeli, które są wypracowane na gruncie podejścia redukcjonistycznego, prowadzi do przybliżeń, które nie są wystarczające do wyjaśnienia obserwowanego zjawiska morfologii na różnych poziomach hierarchii organizacji. Analizując morfologię w przestrzeni-substracie, wyizolowuje się w niej elementy identyfikowalne, rozpoznawalne oraz stabilne, a także określa się mechanizmy rządzące daną morfologią, co prowadzi do określenia pewnego typu morfologii empirycznej. Teoria katastrof jest metodologią, w której przy opisie badanego obiektu nie odwołujemy się stale do tej samej przestrzeni, przestrzeni-substratu, ale zjawisko rozważamy także w przestrzeni pomocniczej, uwzględniając warunki wewnętrzne i zewnętrzne doświadczenia. Przykładem jest tutaj zjawisko falowo-korpuskularnej natury światła, gdzie nie powinno się sprowadzać dynamiki do „pakietu” sytuacji lokalnych, wynikających z kombinatoryki niezmiennych elementów, rozpatrywanych w przestrzeni początkowej — przestrzeni-substracie — ale gdzie należy odwołać się do przestrzeni pomocniczej, która umożliwia uwzględnienie słabo rozwiniętej teorii jąder atomowych. Podejście redukcjonistyczne byłoby tutaj wystarczające, gdyby założone elementy stabilne, czyli np. wielkości, takie jak proton lub elektron, były jednoznacznie określone. Teoria katastrof odwołuje badacza do o wiele bardziej złożonych procedur, z założenia nie zakładających redukcjonistycznego podejścia. Na jej gruncie próbuje się wyjaśnić istotę zjawiska, przygotowując pole dla późniejszego opisu, który moglibyśmy nazwać podobnym do redukcjonistycznego, tzn. takiego, w którym zjawisko ciągle zostało tak sformułowane, że w opisie

możemy wskazać w nim elementy stałe i ich wielkości (modele takie znajdujemy np. w biologii przy opisie rozwoju embrionalnego).

W analizowanym zbiorze (systemie) wyróżnia się pewne elementy stałe i pewne katastroficzne, tworzące punkty bifurkacji. Zakłada się w nim pewien stopień stabilności dla tych morfologii, które są przez nas badane, a więc konceptualizowane. Zapoczątkowanie zmiany, która określa katastrofę, wynika z istnienia w zbiorze maksimum (lub dla danego konkretnego przypadku minimum), które jest niestabilne. Osiągnięcie tego maksimum przez system jest momentem bifurkacji. Oznacza to, że każdy system, który może doświadczyć katastrofy, posiada punkt (lub zestaw punktów) bifurkacji, który określony jest granicami jego stabilności.

W opisie procesu dynamizacji dzieła sztuki zawiera się następstwo form — przejście struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną. Te dwa rodzaje struktur w pewnych warunkach są stabilne, trwają w czasie, są pod pewnym względem izomorficzne i możliwe do poznania (pośrednio lub bezpośrednio). Istotne jest przeanalizowanie i zrozumienie nieustającego ruchu „narodzin”, „rozwoju” i „samozniszczenia” form, z którymi spotykamy się przy analizie dzieła sztuki. Interesująca jest także możliwość przewidywania, ewolucji i objaśnienia tych zmian, tzn. znalezienia ich przyczyn.

Zjawisko dynamizacji struktury rudymen tarnej jest zjawiskiem odwracalnym, co oznacza, że po wyjściu dzieła sztuki z sytuacji estetycznej przestaje ono być strukturą zaktualizowaną (schematem) — wraca do swojej poprzedniej natury. Dzieło sztuki, wychodząc z sytuacji początkowej, tzn. struktury rudymen tarnej, zawsze reprezentuje właściwość stanu ograniczonej stabilności strukturalnej. Również wtedy, gdy powraca do tego stanu, przechodzi ewolucję graniczną, którą można także scharakteryzować jako tworzenie dynamiki.

Posługując się tego typu analizą należy przyjąć, że dzieło sztuki jest systemem, którego struktura zawiera „defekty”, czyli takie elementy, które zachowują stabilność niezależnie od stopnia dynamizacji oraz takie, które w procesie dynamizacji ulegają zmianie, zachowując jednak izomorficzność pomiędzy strukturami sprzed i po dynamizacji. System dzieła sztuki może dopuścić wielką ilość stanów równowagi, które wynikają z dynamizacji struktury rudymen tarnej. Wspomniane elementy stabilne stanowią o nieciągłości morfologii — należą do danego systemu, gwarantują jego stabilność (przykładem jest tutaj kontur

przedmiotu bryłowego, którego forma jest tym, co pozostaje stabilne). Istotne jest określenie nieciągłości oraz stabilnych więzi morfologii. Chodzi o opisanie przejścia od czegoś lokalnego — struktury rudymen tarnej, do czegoś globalnego — struktury zaktualizowanej.

W strukturze dzieła sztuki zawierają się takie elementy, które określają maksimum dla bifurkacji struktury systemu dzieła sztuki. Po wnikięciu w jego granice sygnału inicjującego, zostaje zachwiana stabilność struktury rudymen tarnej i system ulega dynamizacji, przemianie w strukturę zaktualizowaną. Proces ten przejawiający się tylko na gruncie sytuacji estetycznej jest ukierunkowany budową struktury rudymen tarnej dzieła sztuki oraz aktywnością odbiorcy. Zmiana formy struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną jest w takim rozumieniu katastrofą dla struktury systemu dzieła sztuki.

Katastrofę taką można próbować opisać na gruncie analizy ilościowej — określając wszystkie rozpoznawalne zmiany na drodze prawdopodobieństwa ich pojawiania się. Drugim możliwym sposobem opisu zmiany struktury rudymen tarnej jako zbioru wszystkich możliwych konfiguracji w konkretną, poznawalną strukturę zaktualizowaną, jest opis stabilnych elementów i osobiwości, czyli mechanizmów generowania (ich kombinatorykę) i wzajemnych powiązań pomiędzy nimi i innymi elementami (np. niestabilnymi). Każde takie przewidywanie wiąże się z czasoprzestrzenną lokalizacją zjawisk, co powoduje, że istnieje możliwość przewidywania sytuacji będącej przedmiotem doświadczenia.

Należy dodać, że budowa struktury rudymen tarnej dzieła sztuki zależy od artysty, który genetycznie zawiera w niej elementy stabilne, ukierunkowujące proces dynamizacji.

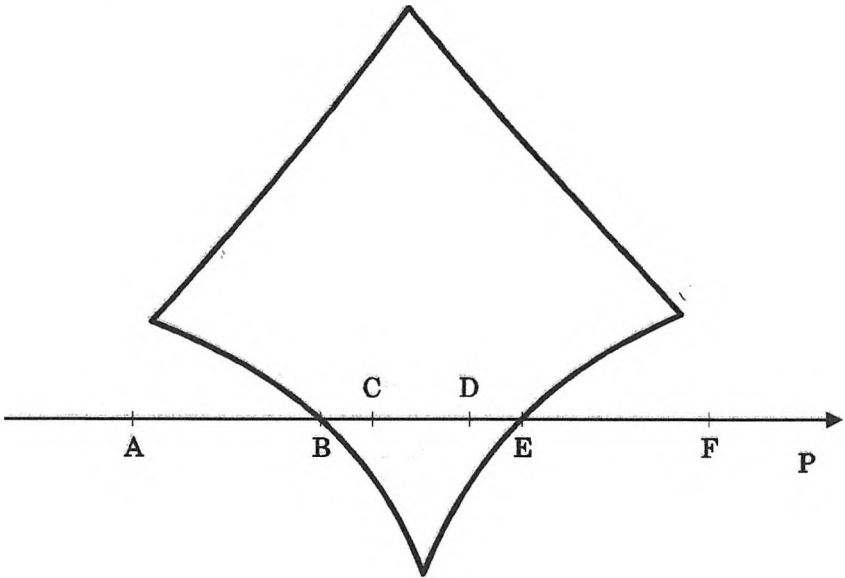
„Mamy tu więc koincydencję (zresztą wcale nieprzypadkową) między nośnością fizyczną a nośnością biologiczną”³⁸.

Dzięki istnieniu sprzężenia pomiędzy systemem dzieła sztuki a systemem człowieka, do systemu dzieła sztuki wnika sygnał inicjujący, który w tym posiadającym wyrafinowaną i subtelną formę systemie, dzięki następującej, zachodzącej morfologii, jego dynamizacji, wywołuje taki stan w strukturze dzieła, że ma ona znaczenie dla odbiorcy.

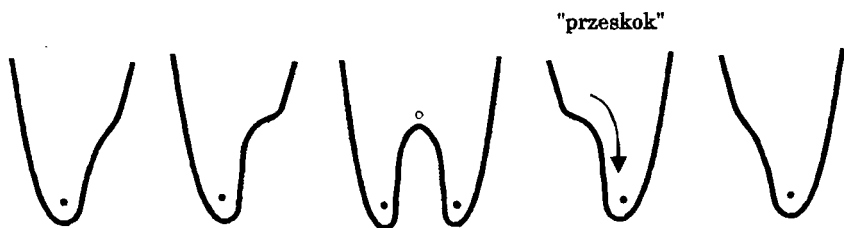
³⁸ R. Thom, *Od wizerunku do symbolu*, w „Rocznik Polskiego Towarzystwa Matematycznego”, seria II: „Wiadomości Matematyczne” XXIII (1980), s. 44.

Zjawisko dynamizacji dzieła sztuki można przedstawić na gruncie jednej z siedmiu elementarnych katastrof Thoma. W zgodzie z twierdzeniem Thoma mówimy, że zachowanie systemu może być opisane przez skończony zestaw zmiennych $x, y, z \dots$, kontrolowanych przez inny skończony zestaw zmiennych $a, b, c \dots$, przy uwzględnieniu działania energii E , która zmienia się wraz z $a, b, c \dots$ i $x, y, z \dots$. Jeżeli mamy ustalone $a, b, c \dots$ to okazuje się, że system wybiera takie wartości stanów równowagi $x, y, z \dots$, które odnoszą się do wartości E . Interesującym problemem jest to, że jeśli zmienimy $a, b, c \dots$, to będziemy mogli zaobserwować jakiś rodzaj zachowania się systemu dla uzyskania stabilnych punktów równowagi.

Thom wskazuje na siedem podstawowych, tzw. elementarnych katastrof, które opisują zachowanie się systemów dynamicznych — oznacza to, że na gruncie tych paradygmatycznych schematów można opisać w zasadzie każdego rodzaju zachowanie się systemu dynamicznego.



Rys. 5



Rys. 6

- minimum (stan równowagi stabilnej)
- maksimum (stan równowagi niestabilnej)

Do opisu dynamizacji struktury dzieła sztuki użyteczna jest trójwymiarowa katastrofa wierzchołkowa (*cusp catastrophe*), opisująca zachowanie się systemu, które określone jest dwoma faktorem i stanem przestrzeni dla jego dynamiki.

Przebieg tej katastrofy został przedstawiony w działaniu katastroficznej maszyny Zeemana. Jest to ujęcie pewnej sytuacji o charakterze paradygmatycznym, do której możemy założyć sytuacje analogiczne, w zupełnie innych kontekstach. Istotne jest oznaczenie tutaj stanów równowagi stabilnej, których system posiada dwa i jednego stanu równowagi niestabilnej. Szczególnie interesujący jest ten punkt, w którym system osiąga maksimum i jest w stanie równowagi niestabilnej. Po jego przejściu system uzyska stan stabilności w minimum, które określone jest przez dwa stany równowagi stabilnej. Zależne to jest od energii, która określona jest przez zmienne a i b (którymi w przypadku maszyny Zeemana są tarcie i sprężystość elastycznej linki). Jeżeli energia wzrasta, to można oczekiwać, że system ten osiągnie punkt bifurkacji i w maksimum zmieni się, „przeskoczy” do drugiego stanu (punktu) równowagi stabilnej. Punkty, w których energia systemu wzrosła tak, że spowodowała jego jakościową zmianę, mogą być określone dzięki punktom kontrolnym, których zestaw bifurkacji tworzy kształt zbliżony do karo.

Przypatrzmy się rys. 5 i prześledźmy przejście punktu kontrolnego po drodze P .

Gdy punkt kontrolny znajduje się w A , system jest w pogłębionym minimum, w stanie równowagi stabilnej. Jeśli zwiększymy dopływ energii do systemu, jego energia wzrośnie, i gdy punkt kontrolny znajdzie się w B , minimum zacznie kolidować z maksimum, które znajduje się pomiędzy C i D . Dopóki punkt kontrolny nie znajdzie się w E (które oznacza punkt bifurkacji dla tego systemu), dopóty minimum będzie stopniowo coraz bardziej kolidowało z maksimum, aż do momentu, gdy punkt kontrolny znajdzie się w E , co spowoduje tak duże nagromadzenie energii w systemie, że dynamicznie „przeskoczy” on do drugiego minimum, będącego drugim stanem równowagi stabilnej dla tego systemu. Gdy system osiąga maksimum, oznacza to, że jego energia przekroczyła taki potencjał, by mógł zostać utrzymany stan stabilności, i energia ta została wykorzystana dla kinetyki systemu w dążeniu do uzyskania drugiego stanu równowagi stabilnej, w drugim dla tego systemu, pogłębionym minimum (punkt kontrolny w F).

Zależność pomiędzy stanami energetycznymi systemu i jego stanami równowagi przedstawione są na rys. 6.

Stan równowagi stabilnej systemu dzieła sztuki określony jest przez strukturę rudymენტarną i strukturę zaktualizowaną. W tym znaczeniu, są to minima dla tego systemu. Przez stan maksimum rozumiemy moment rozpoczęcia się procesu dynamizacji.

W efekcie procesu dynamizacji, zapoczątkowanego w maksimum, system dzieła sztuki będzie katastroficznie zmierzał do zredukowania oddziaływania sygnału inicjującego, przekształcając strukturę rudymენტarną w stabilną wynikającą z działania sygnału inicjującego, strukturę zaktualizowaną.

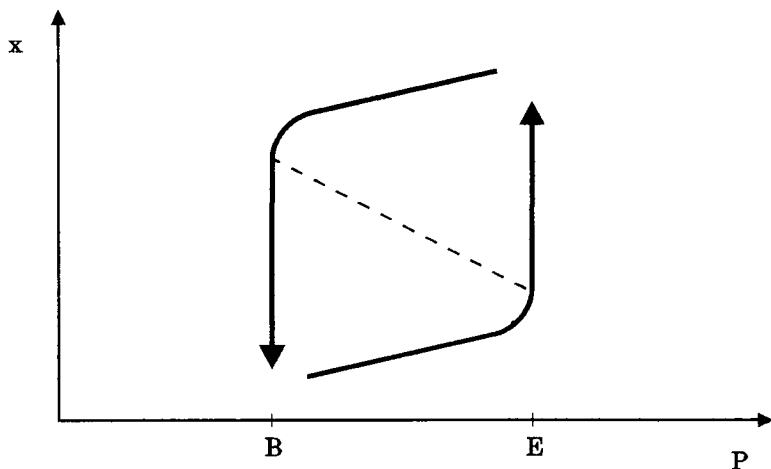
Maksimum jest progiem, w którym dzieło sztuki osiąga punkt bifurkacji. Powoduje to, że struktura dzieła sztuki, z tego, co nieorganizowane i nieuporządkowane dla odbiorcy, przeistacza się w zorganizowaną i uporządkowaną dla niego całość. Oddziaływanie sygnału inicjującego wyraża się w zmianie tego, co niepoznawalne, jedynie ilościowe, w to, co poznawalne, jakościowe i dla odbiorcy zrozumiałe.

Poza sytuacją estetyczną dzieło sztuki jest w stanie równowagi stabilnej w postaci struktury rudymentarnej. Jeżeli zadziała czynnik, jakim jest sygnał inicjujący, którego efekt działania określony jest aktywnością odbiorcy i rodzajem struktury rudymentarnej (łatwe, trudne dzieło sztuki) i będzie on na tyle silny, że rozpocznie się proces dynamizacji, dzieło zostanie otwarte³⁹ co oznacza, że system dzieła sztuki będzie dążył do zredukowania działania sygnału inicjującego i będzie katastroficznie przekształcał strukturę rudymentarną w strukturę zaktualizowaną dla osiągnięcia pierwotnego stanu równowagi stabilnej. Tym samym system może osiągnąć maksimum i „przeskoczyć” do drugiego minimum w postaci struktury zaktualizowanej. Interesująca jest tutaj obserwacja, że gdy dzieło wychodzi z sytuacji estetycznej, analogicznie dochodzi do redukcji działania sygnału inicjującego i tym samym do katastroficznego przejścia struktury zaktualizowanej w strukturę rudymentarną dla osiągnięcia stanu równowagi stabilnej.

Zmiany struktury rudymentarnej w zaktualizowaną i odwrotnie charakteryzują się histerezą. Oznacza to, że proces ten determinowany jest zaistnieniem jednego z dwóch stanów i ma charakter cykliczny. Samo bezpośrednie poznanie procesu dynamizacji jest niedostępne, co powoduje, że nie można stwierdzić, jak on przebiega w istocie; nie wiadomo także, kiedy system osiągnie punkt bifurkacji (co można określić dla przykładowego systemu — maszyny Zeemana). Dla określenia takiego punktu możemy korzystać jedynie z zaobserwowanych wcześniejszych doświadczeń.

³⁹ Zagadnienie otwierania się dzieła sztuki omówione jest w rozdziale 3, części III, pt. *Rozróżnienie dynamizacji od procesów konkretyzacji i interpretacji. Sposoby rozumienia procesu dynamizacji.*

Cykl histerezy systemu dzieła sztuki w procesie dynamizacji przedstawiony jest na rys. 7.

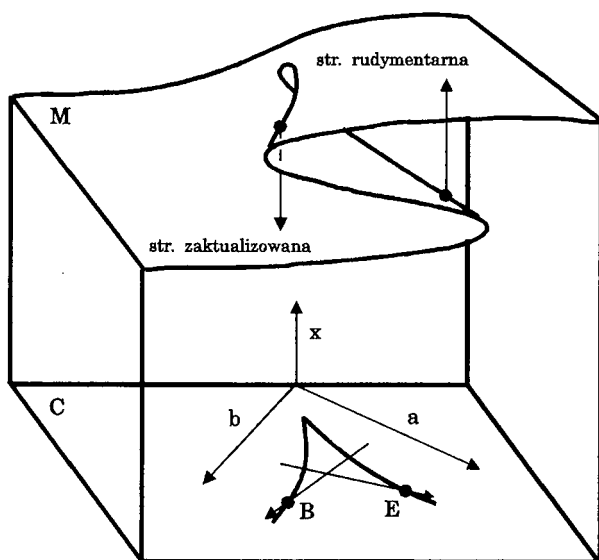


Rys. 7

W zależności od tego, czy dzieło sztuki wchodzi, czy wychodzi z sytuacji estetycznej, można tu w zasadzie mówić o dwóch katastrofach struktury tego systemu. Najważniejsza jest zamiana struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną, jednak przy analizie opisującej katastroficzną naturę dzieła sztuki należy uwzględnić obydwie morfologie tego systemu.

Przyjrzyjmy się teraz rys. 8 i prześledźmy zmiany zachodzące w strukturze dzieła sztuki.

C jest płaszczyzną kontrolną, a X jednorazowym zachowaniem się lub stanem przestrzeni dla dynamiki systemu dzieła sztuki. Proste a i b oznaczają faktory określające sparametryzowaną funkcję dla X . M jest płaszczyzną załamania, której projekcja na płaszczyznę C obrazuje katastrofę wierzchołkową. Wykres na płaszczyźnie C określony jest zestawem bifurkacji, czyli progów, które wyznaczają zmianę jakościową systemu dla danych zmiennych a i b w stosunku do X . Krzywa załamania jest łagodna, a krzywa zestawu bifurkacji posiada ostry wierzchołek, utworzony przez linie sierpowe, które tworzą główne progi dla gwałtownych behawioralnych zmian.



Rys. 8

a — aktywność odbiorcy
b — stopień trudności dzieła sztuki

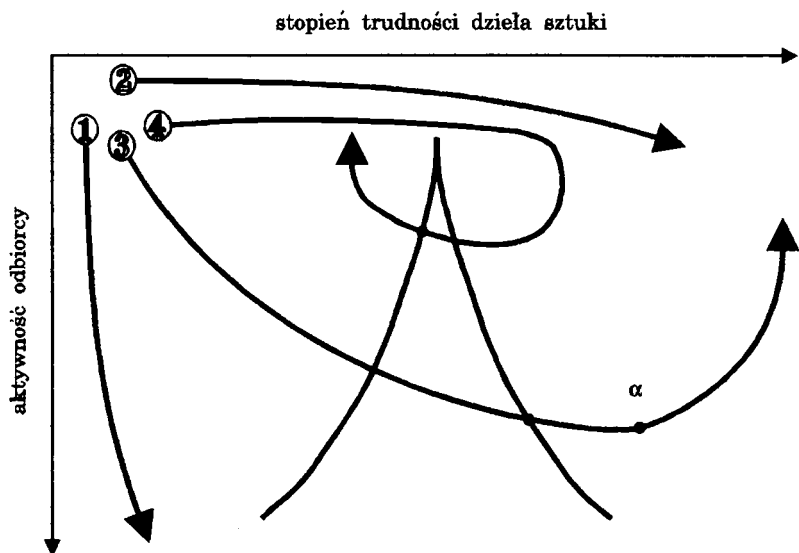
Płaszczyzna M daje nowy sposób spojrzenia na mechanizm dynamizacji dzieła sztuki. Proces ten różnicuje się na horyzontalnej płaszczyźnie C w taki sposób, w jaki przebiega na płaszczyźnie M .

Aktywność odbiorcy oraz stopień trudności dzieła sztuki przedstawione są na prostych a i b . Prosta X obrazuje efekt procesu dynamizacji.

Problemem, który się tutaj pojawia, jest to, czy można, a jeżeli tak, to w jaki sposób, określić rodzaj struktury rudymetarniej ze względu na jej „łatwość” i „trudność” dla dynamizacji oraz zmierzyć aktywność odbiorcy w procesie estetycznego doświadczenia. W pierwszym wypadku, gdy mówimy o określeniu w takim sensie struktury rudymetarniej, można oprzeć się na ocenie krytyków i historyków sztuki, którzy zdają się w pojedynczych wypadkach popadać w sprzeczność przy wydawaniu tego typu opinii, ale w ogólnym wymiarze zachowują zgodność i budują hierarchię tego, co łatwiejsze i trudniejsze w odbiorze sztuki.

Można posłużyć się obserwacjami, ukazującymi istnienie większej łatwości odbioru tzw. tradycyjnych form w sztuce niż np. sztuki konceptualnej, dadaistycznej, happeningu lub *performance*. W drugim wypadku, gdy mówimy o stopniu aktywności odbiorcy, poza pojedynczymi przypadkami, można twierdzić, że zależy ona np. od jego wykształcenia, uwarunkowań społecznych i cech indywidualnych.

Prześledźmy kolejne przypadki przedstawione na rys. 9.



Rys. 9

Droga pierwsza (1) pokazuje, że dzieło sztuki okazało się za trudne do zdynamizowania pomimo dużej aktywności ze strony odbiorcy. Nie dochodzi do przeżycia estetycznego.

Droga druga (2) ukazuje, że odbiorca wykazał się zbyt małą aktywnością. Także w tym przypadku nie doszło do przeżycia estetycznego.

Droga trzecia (3) przedstawia, że aktywność odbiorcy była tak duża, że nastąpiła dynamizacja struktury rudymenarnej danego dzieła

sztuki. Dzieło zostało odebrane i zostanie prawdopodobnie odczytane zgodnie z oczekiwaniami artysty. Można oczekiwać (punkt α) fascynacji i przeżycia estetycznego. Można liczyć na konkretyzację i interpretację, a potem na stopniowe zmniejszanie się aktywności odbiorcy.

Droga czwarta (4) obrazuje sytuację, w której po dynamizacji dzieła sztuki, gdy odbiorca ma do dyspozycji strukturę zaktualizowaną, dzieło okazuje się dla niego wyczerpane. Spada wtedy aktywność odbiorcy. Dzieło nie stanowi dla niego niczego interesującego. Dzieło powraca do stanu struktury rudymen tarnej, czyli takiego, w którym znowu może być interesujące i stać się źródłem dla kolejnego przeżycia estetycznego (dla tego samego lub innego odbiorcy).

*

Ważnym elementem teorii katastrof jest twierdzenie, że istnieją takie struktury, które, gdy znajdują się w określonej sytuacji, ulegają przekształceniom, i że przekształcenia te są tworem (strukturami) jakościowymi. Takie uniwersalne rozwinięcie teorii struktury jest sposobem przedstawienia każdej informacji zawartej w strukturze systemu. Twierdzenie to prowadzi do zagadnienia semantycznej funkcji dzieła sztuki, która wynika właśnie z jakościowego charakteru jego struktury. Dzieje się to dzięki opisaniu mechanizmu i elementów funkcjonujących w strukturze wewnętrznej dzieła sztuki, traktowanego jako „czarna skrzynka”. Kiedy rozpatrujemy proces morfologii w przestrzeni-substracie przyjmujemy, że wszystkie procesy lokalne istniejące w otoczeniu jakiegoś punktu, elementu, powstające na małym obszarze, w systemie częściowo otwartym, tworzą rodzaj czarnej skrzynki. Klasyfikacja zjawisk ogólnych pozwala wyizolować te elementy morfologii, które są lokalne w dynamikach systemu — Thom nazwał je archetypami — które mają charakter zjawisk kompromisu społecznego. Oznacza to, że istnieją takie elementy w strukturze systemu, które mają archetypiczne znaczenie dla odbiorcy. Ważna jest ich lokalizacja i rozpoznanie jako znaków czasoprzestrzeni.

Dzieła sztuki są systemami sztucznymi, tworzonymi w jakimś celu, odnoszą się do kultury, dzięki czemu pełnią funkcję wyzwania np. odpowiednich odruchów człowieka. Niektóre rodzaje dzieł sztuki dążą do automatycznej realizacji określonego typu struktury zaktualizowanej.

Kierując się analogią, artysta może przewidzieć stopień ewolucji (morfologię) systemu, w którym zawsze i tak zawiera się coś do końca nieokreślonego. System taki może symulować sytuację wyjściową, ale przebieg „modelizacji” dzieła sztuki przez odbiorcę w procesie dynamizacji może być przybliżony dzięki istnieniu analogii odnoszącej się do zachowania odbiorcy, którą dysponuje twórca. Dzieło sztuki jest przedmiotem posiadającym formę zawierającą znaczenie. Wynika to z istnienia w jego strukturze elementów o charakterze archetypalnym, które są zależne od lokalizacji czasoprzestrzennej. W związku z tym zachodzi tutaj związek pomiędzy dwoma systemami: 1. Odbiorcą i 2. Dziełem sztuki. Jeżeli dojdzie do dynamizacji dzieła sztuki, to można liczyć na ujawnienie się strukturalnie stabilnych, fizycznie nośnych form o charakterze archetypalnym, zawierających się w strukturze rudymen tarnej dzięki działaniom artysty.

System recepcyjny człowieka jest dość elastyczny — może dopuszczać wiele różnych sygnałów zachowując równowagę. Tworzenie modeli obrazów przez odbiorcę w doświadczeniu estetycznym jest na pewien sposób przewidywalne. To z kolei oznacza, że twórca dzieła sztuki może sądzić, iż „specjalna” fizyczność dzieła może zawierać w sobie nośne znaczeniowo struktury, które mogą być rozpoznane w odpowiednich warunkach.

„Psychika ludzka jest w pewien sposób złuszczana (*exfoliē*); pierwotne, na wpół świadome przedstawienie przestrzeni uległo podziałowi i utworzyło jedną (i więcej) przestrzeni tego samego typu: przestrzeni s e m a n t y c z n y c h, w których mieszczą się aktanty: pojęcia. Regulacja tych elementów w ich własnej przestrzeni semantycznej odwołuje się do mechanizmów typu refleksyjnego, analogicznie do regulacji samego organizmu.”⁴⁰

Katastrofa struktury rudymen tarnej systemu dzieła sztuki jest tutaj częścią „semantycznego uniwersum” odbiorcy. Katastrofa powoduje zmianę morfologii dzieła sztuki — struktury jedynie o charakterze ilościowym (fizyczność) — w jakościowo znaczącą strukturę zaktualizowaną. Struktura rudymen tar na traci stabilność, ale stabilne elementy struktury opierają się „przemianie”, w przeciwieństwie do pozostałych elementów — niestabilnych, katastroficznych. Forma dzieła sztuki ujawnia tendencję do rozpadu, reorganizacji; dzieło może być rozpo-

⁴⁰ R. Thom, *Od wizerunku...*, s. 52.

znane w pojedynczym odbiorze i w tym znaczeniu subiektywnym, przez konkretnego pojedynczego odbiorcę. Proces odbioru dzieła sztuki będzie doprowadzony do końca, gdy dzieło zostanie właściwie zrozumiane. Często zdarza się, że proces poznania dzieła sztuki kończy się jedynie zredukowaniem go do podstawowych, najbardziej narzucających się cech — zostaje zbudowana najbardziej prawdopodobna, przewidywalna struktura zaktualizowana dzieła sztuki. Fizycznie nośny szczegół nie musi być sam przez się znaczący. Znaczący charakter formy związany jest z jej morfologiczną niestabilnością, która umożliwia odtwarzanie form złożonych z prostszych elementów. Stabilna forma fizyczna dzieła sztuki nie sugeruje w tym znaczeniu nic, oprócz samej siebie. To odbiorcy posiadają „ponadnormalne wyzwalacze”, które umożliwiają aktywność o charakterze symbolicznym, wyjawiając tajemnice ludzkiej symboliki, której źródło leży w naturze poznania ludzkiego.

Rozróżnienie dynamizacji od procesów konkretyzacji i interpretacji. Sposoby rozumienia procesu dynamizacji

Procesualność desygnatu pojęcia dynamizacji jest szczególnie ważna dla analizy zagadnienia budowy ontologicznej dzieła sztuki. Wynika to po pierwsze, z warunków naturalnych, jakim podlega dzieło sztuki (m.in. możliwość opisu, interpretacji, zawierania w sobie struktury, której elementy są funkcjonalne wobec całości, odnoszenia się do wartości, a także zawierania w sobie tego, co racjonalne i założone, obok tego, co nieracjonalne i niezłożone) oraz po drugie, z tego że dzieła sztuki jako wytwory kultury posiadają prawdopodobnie takie osobne cechy, które powodują, że mówimy o nich jako o systemach stałych, które w sytuacji estetycznej stają się systemami dynamicznymi. Podobnie są systemami autonomicznymi w stosunku do wszystkich elementów sytuacji estetycznej, ale mogą wchodzić z nim w interakcję.

*

Należy zaznaczyć, że przedstawienie zagadnienia dynamizacji polaryzuje rolę podmiotu i przedmiotu, uwzględnia relacje, jakie zachodzą pomiędzy nimi i określa związki potrzebne do ontologicznej analizy dzieła sztuki. Przez to możliwe jest ujęcie odgraniczenia podmiot-przedmiot oraz zaproponowanie możliwego wyjaśnienia problemów, które są związane z tymi bytami. Rozwiązanie typu: byt intencjonalny jako coś pośredniczącego — przez to, że zawsze jest on związany z subiektywnością odbiorcy, nie wydaje się tu być wystarczającym. Pewne trudności wydają się być zaznaczone już przez Ingardena.

Należy zaznaczyć, że proces dynamizacji istotnie dotyczy sfery przedmiotowej. Dynamizacja rozgrywa się w przedmiocie, pomimo że powodowana jest przez podmiot (postawienie podmiotu w sytuacji odbioru). To podmiot dynamizuje, ale dynamizowanym jest przedmiot.

Definicyjne opisanie pojęcia dynamizacji można rozpocząć od wskazania tych faktów, które odróżniają go od Ingardenowskich pojęć konkretyzacji i interpretacji.

W Ingardenowskiej koncepcji dzieła sztuki wyróżnia się fundament bytowy — fizyczność i akty intencjonalne (artysty lub odbiorcy). Zagadnienie dynamizacji mogłoby w jakimś momencie znaleźć swoje odzwierciedlenie w koncepcji konkretyzacji. Można zadać pytanie: jak to się dzieje, że w ogóle możemy mówić o relacjach i elementach w dziele sztuki? Co to znaczy, że dzieło sztuki posiada fizyczność? Jak ta fizyczność odnosi się do jakości? Jeśli „zagłębimy się” w przedmiot, jakim jest dzieło sztuki, to znajdziemy tylko jego fizyczność — bez znanych nam relacji i elementów, coś jedynie ilościowego. „Ta fizyczność” dzieła sztuki jest niedostępna bezpośrednio poznaniu. Jest systemem częściowo izolowanym, o którego zawartości trudno by było cokolwiek powiedzieć, chociaż równie trudno jest z niej zrezygnować. Możemy o niej wnioskować, gdyż mamy wiedzę wynikającą z jej aktualizacji, czyli przemiany struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną, którą poznajemy bezpośrednio.

W aspekcie przedmiotu poznania, struktura rudymen tar na jest bytem fizycznym (dla podmiotu modelem bytu fizycznego), o określonej, zadanej budowie. Wynikiem dynamizacji dzieła sztuki jest struktura zaktualizowana — tzn. to z czym mamy do czynienia w procesie konkretyzacji. Ważne jest dla nas pytanie o to, co prowadzi do możliwej konkretyzacji, a nie o to, co jest konkretyzowane. Konkretyzowana jest struktura zaktualizowana, czyli pewien zespół jakości wraz z *quasi*-przedstawieniami. Dzięki dynamizacji, system jakim jest dzieło sztuki, staje się „możliwe do poznania”, możliwe jest poznanie, odkrycie w nim jakiejś struktury. 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.

Najważniejsze jest określenie, czy możliwa jest taka interpretacja procesu konkretyzacji, gdzie okazałoby się, że *de facto* dokonuje się ona

w świadomości odbiorcy, pomimo że dotyczy przedmiotu. Co to znaczy dla dzieła sztuki, że jest konkretyzowane?

Przy konkretyzacji np. 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 wypełnienia miejsc niedookreślonych w dziele — odczytania tego, co prowadzi do interpretacji.

Problematyka konkretyzacji kieruje na zagadnienia wyobrażeń ciągle pracujących przy odbiorze dzieła sztuki i wypełniających schemat, jak można powiedzieć, powstały w czasie dynamizacji. W dynamizacji zakotwiczą konkretyzację akty wyobraźni. Dynamizacja to przetworzenie fizyczności (przedmiotu dzieła sztuki), czegoś obcego, w sensie nie należącego do umysłu, na coś zrozumiałego, posiadającego sens, modelowego, schematycznego, zracjonalizowanego, przystosowanego do kategorii odbioru. Zatem w konsekwencji dynamizacja to „wymuszenie” przez odbiorcę na dzieło sztuki zrozumiałego schematu do konkretyzacji.

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

Dzieło sztuki w koncepcji 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. Interesującym jest jeden z dwóch rodzajów bytów intencjonalnych; obok dzieła sztuki jako schematu intencjonalnego; obok tego, z którym spotykamy się w koncepcji Ingardena przy omawianiu kontekstu artysty, ważny jest byt intencjonalny, jakim jest przedmiot estetyczny, powstający w procesie konkretyzacji u odbiorcy. 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 fazy⁴¹:

⁴¹ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1976, s. 183 i nast.

- 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.

Interesująca jest faza pierwsza, w której można wyróżnić dodatkowo: 1. Bierną i przelotną percepcję jakości, 2. Stan zainteresowania i pobudzenia dostrzeżoną jakością, 3. Chęć bliższego poznania i bliższego kontaktu.

Ta pierwsza faza zwraca uwagę, gdyż można sądzić, że jest ona wynikiem wcześniejszej dynamizacji. Związana jest ona z poczuciem „niedosytu” u odbiorcy i dążeniem do pełnego, naocznego obcowania z jakością. Można sądzić, że wynika z istnienia w dziele sztuki struktury rudymen tarnej możliwej do rozwinięcia się w strukturę zaktualizowaną, w której zawierać się będą miejsca niedookreślone. 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 byłaby w efekcie warunkiem wytworzenia przedmiotu estetycznego.

W związku z tym przez dynamizację należy rozumieć proces, dzięki któremu możliwe jest otwarcie granic systemu, jakim jest dzieło sztuki, które w efekcie prowadzi do jego poznania. Następuje to tylko na gruncie sytuacji estetycznej. Jeżeli sytuację estetyczną traktuje się jako system, w którego skład wchodzi podsystemy w postaci jej elementów, to należy zgodzić się, że każda zmiana w jednym z podsystemów powoduje modyfikację struktury pozostałych (z uwzględnieniem zmian systemu artysty tylko w przypadku trwania procesu twórczego). Tym samym przedmiotem analizy stały się procesy i ich następstwa, które rozgrywają się w dziele sztuki. Zmiany w podsystemie dzieła sztuki mogą być rozpatrywane tylko na gruncie ontologii i najwyraźniej zostały zaprojektowane przez Ingardena.

Posłużmy się cytatem:

„Na razie należy zaznaczyć, że ów przedmiot traktowany jako składnik stanu rzeczy w bardzo osobliwy sposób otwiera się przed nami, mimo że nadal pozostaje odgranieczoną 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 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”⁴².

Należy postawić pytanie, czy można próbować zastosowaną przez Ingardena, przy opisie budowy człowieka jako systemu systemów częściowo izolowanych, analizę systemową, rozszerzyć na zagadnienia ontologii dzieła sztuki?

Naturalnie Ingarden nigdzie nie stwierdził, że taki przedmiot poznania jakim jest dzieło sztuki może być pojmowany jako system częściowo izolowany. Analiza systemowa, w której jednym z naczelných jest założenie o hierarchicznej budowie rzeczywistości, gdzie badane obiekty mogą być opisywane jako systemy oraz Ingardenowska formalizacja elementów struktury i opisanie relacji, w przypadku literackiego dzieła sztuki, pozwala na próbę interpretacji dzieła sztuki jako systemu częściowo izolowanego. Na przykład przedstawiona przez Ingardena koncepcja dzieła sztuki literackiej ma wybitnie strukturalny charakter. Dzieło literackie stanowi zamkniętą (w pewnym sensie) całość o szczególnej budowie. Posiada warstwy składające się z elementów powiązanych ze sobą i tworzących określony stan. Istnieją także określone współzależności pomiędzy samymi warstwami. Jako pewna

⁴² R. Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960, s. 201.

całość dzieła funkcjonuje jakby w określonym „środowisku”. Fakty te wskazują na możliwość teoretycznego przebadania dzieła literackiego, a przez to, iż jest ono dziełem sztuki — najprawdopodobniej i innych, wszelkich dzieł sztuki, tak jakby były one systemami. Należy dodać, że sytuacja ta wskazuje na możliwość modelowania przedstawionej koncepcji dzieła sztuki, a zatem na możliwość użycia metodologii teorii systemów.

Ponadto „otwieranie się” i „zamykanie się” przedmiotu powoduje rzeczywiste zmiany w jego strukturze (w systemie zmieniają się przynajmniej elementy brzegowe). Z przedmiotem „coś się dzieje”, otwiera się, i to w efekcie jest warunkiem jego poznania, jak pisze Ingarden, „od wewnątrz”. Innymi słowy, system dzieła sztuki i system odbiorcy określają w swojej strukturze elementy brzegowe, które umożliwiają powstanie wejść i wyjść dla tych systemów. Jeżeli system „otwiera się”, to można wnosić, że następują zmiany w jego strukturze, następnie jej modyfikacja, „przysposobienie” punktów brzegowych, jako wejść i wyjść do innego systemu. Taka modyfikacja ma charakter rzeczywistych zmian w strukturze danego systemu. Dla systemu, jakim jest człowiek, na gruncie badań Ingardena, możemy powiedzieć, w jaki sposób się to odbywa⁴³.

Z przytoczonej wypowiedzi Ingardena można wnosić, iż zapoczątkowuje on to, co nazwalismy modyfikacją struktury lub po prostu zmianą zachodzącą w strukturze dzieła sztuki.

Zacytowana powyżej uwaga Ingardena dotyczy czegoś wcześniejszego niż sama konkretyzacja, czegoś pierwotnego w stosunku nawet do samego odbioru — czegoś istotnego ze względu na sam przedmiot, jak można powiedzieć, pozaświadomościowego w odniesieniu do przedmiotu. Otwieranie się dzieła sztuki jest procesem czasowo pierwotnym w stosunku do konkretyzacji i interpretacji. W tym sensie właśnie dynamizacja jest fundamentem dla tamtych późniejszych procesów. Dlatego, w drugim rozumieniu, proces dynamizacji można nazwać warunkiem dla konkretyzacji i interpretacji.

Opis *quasi*-sądów lub *quasi*-wyglądów oraz fundamentów bytowych prowadzi do rozróżnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego. Czy w procesie konkretyzacji samo dzieło (w jego fizyczności) zmieniło

⁴³ R. Ingarden, *Książeczka...*, s. 71-168.

swoje cechy, zostało czymś obdarzone, zmienione lub przetworzone? Proces konkretyzacji odnosi się istotnie do samego dzieła, ale jest wyjaśniany na podstawie aktywnej roli podmiotu w poznaniu tego dzieła, co powoduje, że może on mieć charakter psychologiczny.

„W nim [w odbiorcy] dochodzi do głosu własna, współtwórcza czynność czytelnika: z własnej inicjatywy i wyobraźni «wypełnia» on różne miejsca niedookreślenia...”⁴⁴.

Wybór miejsc niedookreślonych i sposób ich wypełnienia dokonuje się nieświadomie, często pod wpływem działania fantazji. Odbiorca sam może wytwarzać różne konkretyzacje tego samego dzieła, co prowadzi do tego, że mogą zachodzić znaczne różnice pomiędzy kolejnymi konkretyzacjami. Konkretyzacja dotyczy odbioru w tym znaczeniu, że dzieło „domaga się” od (odbiorcy) czytelnika:

1. Powściągliwości przy wypełnianiu miejsc niedookreślonych.
2. Zgodności z warstwą znaczeniową, na którą musi zwrócić uwagę odbiorca, również zgodności w budowaniu nowych związków pomiędzy jakościami estetycznie doniosłymi oraz zgodności z intencjami twórcy; pisze się tutaj o adekwatnej percepcji i w konsekwencji o trafnej ocenie.
3. Konkretyzacja dzieła sztuki może podlegać także czasowi w wymiarze epokowym i kulturze.

„...nie znaczy tutaj nic innego, niż to, że czytelnik w żywym materiale wyobrażeniowym twórczo dozna naocznych wygląków i przez to doprowadzi sam przedstawione przedmioty do naocznego ujęcia, do pojawienia się w wyobrażeniu”⁴⁵.

Odbiorca (czytelnik) widzi dzieło w „fantazji”, może tworzyć fikcyjne wyglądy, a jeżeli nie potrafi skonkretyzować, to postrzega jedynie czysto „sygnitywnie”. Czytelnik może sobie wyobrażać, przedstawiać i wreszcie korzystać z subiektywnego uwarunkowania, np. poziomu koncentracji, skupienia uwagi czy emocjonalnego zaangażowania.

To, co należy do procesu konkretyzacji, to działanie świadomości podmiotu, której efektem jest wytworzenie czegoś, co zmienia swe istotne cechy z „jestem dziełem sztuki” na „jestem przedmiotem estetycznym”. *Differentia specifica* leży w działaniu podmiotu, a przedmiot pozostaje

⁴⁴ R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 56.

⁴⁵ R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 60.

zawsze jednym. Faktyczna zmiana struktury dzieła sztuki i pozostawianie lub nie w potencjalności jakości, dokonuje się w procesie dynamizacji. O istotnych zmianach dzieła sztuki jako systemu względnie izolowanego możemy mówić w stosunku do dzieła sztuki przed dynamizacją, tzn. istnienia w nim potencjalności do rozwinięcia się w strukturę zaktualizowaną i po dynamizacji, tzn. wtedy, gdy odbiorca ma do dyspozycji strukturę zaktualizowaną, która może być konkretyzowana.

Po dynamizacji powstaje schemat, dlatego że struktura rudymenarna z założenia nie jest możliwa do rozpoznania bezpośrednio, natomiast po rozwinięciu się w strukturę zaktualizowaną wytwarza pewien „plan” do konkretyzacji. Inaczej np. książka, musiałaby być tak napisana, by zawierać i wyjaśniać wszystko w każdym miejscu i momencie — można by powiedzieć, że musiałaby w nieskończony sposób wyjaśniać (w sposób doskonały) i przywoływać wiadomości o bohaterach, przedmiotach itp. Jest to niemożliwe, nie tylko przez niejednoznaczność niektórych określeń i pojęć, ale też przez konieczność zachowania granic (pojemność) i jednorodności dzieła sztuki.

Można tutaj mówić o dwóch aspektach zagadnienia; po pierwsze teoriopoznawczym, opisanym przez Ingardena jako proces tworzenia przedmiotu estetycznego. Ten aspekt łączy się ze sferą podmiotową. Drugim aspektem jest wskazany proces tworzenia się struktury zaktualizowanej ze struktury rudymenarnej i jako taki odnosi się do ontologii dzieła sztuki. Ten ostatni możliwy jest dzięki wcześniejszej dynamizacji przedmiotu przez podmiot.

Nie należy dynamizacji utożsamiać z konkretyzacją, ponieważ tę pierwszą można w sensie porządku ontologicznego nazwać przyczyną, a drugą skutkiem. Dynamizacja jest procesem posiadającym swój fundament w fizyczności dzieła sztuki, konkretyzacja dotyczy miejsc niedookreślonych, ale swoje źródło posiada w aktach świadomości odbiorcy (w aktach intencjonalnych). Konkretyzacja powoduje wypełnienia miejsc niedookreślonych, a dynamizacja umożliwia takie wypełnienia w ogóle. Dynamizacja rozwija strukturę rudymenarną, a konkretyzacja jest wypełnieniem struktury zaktualizowanej, zrealizowanej w konkretnym przeżyciu estetycznym. Dynamizacja dotyczy zmian cech dzieła sztuki jako systemu, konkretyzacja zaś nie.

Bez wprowadzenia procesu dynamizacji w obręb sytuacji estetycznej niemożliwy stałby się odbiór, gdyż budowa modelowa sytuacji

estetycznej straciłaby prawdopodobnie swój cel. Powiązanie elementów sytuacji estetycznej jest dopiero wtedy wyjaśnione, gdy wskaże się na charakter tego powiązania. Bez „pośredników” elementy sytuacji estetycznej utraciłyby swą „systemowość” i stałyby się luźnym zbiorem przypadkowo dobranych przedmiotów, stanów rzeczy, sfer bytu, itp.

Proponuje się zatem następujące trzy możliwe do opisania terminy charakteryzujące dzieło sztuki:

1. Konkretyzacja — stwarza warunki dla odbioru dzieła, jest tym co prowadzi do sensu, tworzy dzieło dla człowieka, umożliwia rozpoznanie związków pomiędzy jakościami estetycznie doniosłymi, prowadzi do wytworzenia przedmiotu estetycznego i rozpoznania w nim wartości.
2. Interpretacja — dotyczy oceny dzięki świadomości odbiorcy, wydania sądu o dziele, umiejscowienia w jakimś porządku, odczytania tego, jak pisze Władysław Stróżewski, „co dzieło jest w stanie «powiedzieć», co można w nim i przez nie zrozumieć, czy to uchwytując zawarte w nim sensory («myśli») wprost, czy «dorozumiewając» się w nim lub nawet domyślając się ich, czytając — jak się to mówi — między wierszami”⁴⁶. Interpretacja dotyczy odszukania sensu dzieła, np. w aspekcie historycznym lub społecznym, odniesienia rozpoznanych jego treści do szerszego kontekstu znaczeniowego, choć nie zawsze musi być trafna. Interpretacja determinowana jest historycznie i kulturowo, warunkowana przez rzeczywistość będącą na zewnątrz obszaru sztuki i kultury. Zależy również od teoretycznego przygotowania odbiorcy, stopnia jego erudycji oraz doświadczenia życiowego.
3. Dynamizacja — jest tym, co umożliwia osiągnięcie dwóch poprzednich, jest stworzeniem warunków dla zrozumiałego odbioru dzieła sztuki. Dynamizacja jest warunkiem dla zaistnienia przedmiotu estetycznego.

Dynamizacja jest, co do swej istoty, niemożliwa do bezpośredniego poznania, a konkretyzacja jest, przynajmniej częściowo, procesem racjonalnym. Dynamizacja jest wreszcie warunkiem zrozumiałego odbioru dzieła, który jest przygotowaniem do konkretyzacji i wytworzenia przedmiotu estetycznego. Konkretyzacja i interpretacja mają swoje źródło w aktach świadomości podmiotu, dynamizacja niezależnie od tego, że jest

⁴⁶ W. Stróżewski, *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, w „Studia Estetyczne”, t. XV, Warszawa 1978, s. 154.

powodowana przez podmiot, odnosi się w swojej istocie do przedmiotu. Dzięki dynamizacji możliwy jest np. wybór *quasi*-sądów i skonkretyzowanie miejsc niedookreślonych — tym samym możliwe jest rozpoznanie intencji artysty i w kolejności np. odbiór informacji zawartej w dziele.

Całe dzieło jakby oczekiwało na dynamizację, jest apelem o dynamizację, a w efekcie o aktualizację, by spełniła się jego istota. W tym sensie dzieło oczekuje aktywności ze strony odbiorcy. Zaistnienie przedmiotu estetycznego wymuszone jest tym samym wcześniejszą dynamizacją dzieła sztuki, która jest podstawą dla zrozumienia znaczenia sytuacji estetycznej.

Jest to punkt dojścia w analizie prowadzonej od strony natury przedmiotu estetycznego. Zrozumiały odbiór jest przygotowaniem do konkretyzacji wraz z wypełnieniem celu dzieła sztuki. Interpretacja natomiast jest doszukiwaniem się sensu i to właściwego sensu. Ważne jest uchwycenie tego, iż możliwe jest postawienie hipotezy, że zarówno konkretyzacja, jak i interpretacja odnoszą się do czynności podmiotu poznającego, gdyż dzieło sztuki „powołane jest do życia” przez akty świadomości odbiorcy, faktycznie pozostawiając podmiot poznania „na boku”, nie w pełni biorąc pod uwagę to, co nazywa się ujęciem dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego, z uwagi na sam przedmiot. Czynność konkretyzacji i interpretacji dotyczy przedmiotu w takim znaczeniu, że w świetle tego, co zostało powiedziane, w pewnych granicach arbitralnie narzuca nową naturę przedmiotowi, nie wchodząc w istotę tej zmiany.

W związku z tym pojęcie dynamizacji można określić jako podstawę do wszelkiej konkretyzacji i interpretacji. 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 (strukturę), przenika go, dynamizuje strukturę rudymენტarną, czyli powoduje działanie „w samym” dziele sztuki. Dopiero wtedy możliwy jest wybór *quasi*-sądów przez podmiot, skonkretyzowanie miejsc niedookreślonych i doprowadzenie do interpretacji. W tym sensie można stwierdzić, że dynamizacja jest najbliżej istoty dzieła sztuki, jeżeli nie jest samą jego istotą. Tym samym, generalizując, można dojść do wniosku, że istotą sztuki jest właśnie dynamizacja.

Kolejnym i chyba zasadniczym rozumieniem dynamizacji jest proces przechodzenia struktury rudymენტarnej w strukturę

zaktualizowaną⁴⁷. Istnienie struktury rudymen tarnej narzuca się jako koniecznie przynależne danemu dziełu sztuki. Jest ona zbudowana przez artystę w racjonalnych i nieracjonalnych aktach twórczych. Struktura rudymen tar na może zostać utożsamiona z samym dziełem i tym samym zachowywać jego obiektywny status. Nie chodzi o to, że samo „dążenie”, „wysiłek” do odbioru zmusza do dynamizacji strukturę rudymen tar ną, ale o to, że struktura ta determinowana jest nie-istnieniem w sytuacji estetycznej, napoty kając to „dążenie” odbiorcy, dzieło sztuki, pozbywa się tej determinacji, czyli staje w sytuacji estetycznej, co jest równoznaczne z odebraniem informacji, jaką niesie sygnał inicjujący. Tym samym struktura rudymen tar na może ulegać modyfikacji w kolejnych przedstawieniach danego dzieła. Dynamizacja jest w tym sensie procesem, który warunkuje odbiór i rozpoznanie tego, co „niepoznawalne”. To rozumienie dynamizacji można wyjaśnić przy użyciu terminów potencjalności i aktualizacji. Struktura rudymen tar na jest w potencjalności do zmiany i oczekuje rozwinięcia w procesie dynamizacji w strukturę zaktualizowaną.

Dynamizacja „wyprowadza” świadome poznanie. Dynamizację można traktować jako warunek poznania dzieła w ogóle. Wiąże się to z wcześniejszym opisem dzieła sztuki jako systemu częściowo izolowanego. Nie chodzi tutaj o otwieranie czegoś, co już jest z zasady otwarte. Ze względu na przedmiot rozumiemy to jako przekraczanie granic systemu dzieła sztuki, a z uwagi na podmiot mówimy o otwieraniu się systemu, co umożliwia jego poznanie. Otwieranie się, w tym sensie, może być rozumiane podobnie, jak Ingardenowskie określenie zmiany stanu rzeczy, przedmiotu, dzieła sztuki. Dzieło sztuki pozostałoby niepoznane, gdyby wcześniej nie zostało zdynamizowane. Dlatego można mówić, że dzieło jest systemem dynamicznym albo systemem stałym, możliwym do zdynamizowania na gruncie sytuacji estetycznej.

Przez dynamizację można także rozumieć aktywne wejście w sytuację estetyczną. Zasadniczo jest to związane z dwoma problemami. Pierwszy był zaznaczony wcześniej i dotyczył zmiany konfiguracji sytuacji estetycznej w przypadku zmiany jednego z jej podsystemów, co w konsekwencji prowadziło do próby opisu budowy strukturalnej

⁴⁷ Próbą opisan ia tej definicji było hipotetyczne przedstawienie procesu dynamizacji jako katastrofy struktury rudymen tarnej.

dzieła sztuki. Drugi problem to zagadnienie informacji zawartej w dziele sztuki. Można przyjąć, że jakaś informacja zawsze jest w dziele sztuki zawarta. Może mieć ona wymiar ilościowy, ale wtedy nie byłaby tym, co nazywane jest „informacją estetyczną”. Dlatego możemy sformułować tezę, że w dziełach sztuki najważniejsza jest informacja semantyczna — nie ilościowa, ale „oparta” na jakościach. Dzięki aktywnemu wejściu w sytuację estetyczną przez odbiorcę, który jest nastawiony na odbiór, możliwy jest odbiór informacji zawartej w dziele. Dzieło pojmowane wyłącznie ilościowo o niczym istotnym nie informuje. Kiedy zostanie zdynamizowane, relacje w strukturze zaktualizowanej zaczynają posiadać dla odbiorcy sens — to, co było chaosem zaczyna przedstawiać się jako układ. Dzieło zawiera właśnie w tym znaczeniu informację, która została zamieszczona tam przez artystę w trakcie procesu twórczego, który nazwany został procesem udynamizowania. Można także tutaj mówić o natężeniu informacji w odbiorze. Natężenie to zależne jest od stopnia dynamizacji struktury rudymen tarnej dzieła. Ostatecznie można powiedzieć, że dynamizacja jest warunkiem przepływu informacji z dzieła do odbiorcy.

Interesujący jest problem przenikania się dwóch, różnych pod względem statusu ontologicznego, bytów: struktury dzieła sztuki i sygnału inicjującego. Można sformułować pytanie: w jaki sposób to, co określone przez strukturę fizyczną, znajduje swoje rozwinięcie i zmienia znaczenie za sprawą aktów intencjonalnych świadomości? By odpowiedzieć na to pytanie należy zwrócić uwagę na zagadnienie procesu twórczego. W procesie twórczym mamy do czynienia z aktami kreacji, które w taki czy inny sposób wyrażają samego artystę (w przeciwnym razie nie można mówić o dziełach sztuki jako o artefaktach). Artysta w sposób założony lub nie założony, racjonalnie lub nieracjonalnie buduje strukturę rudymen tarną dzieła (udynamizowuje ją, co odnosi się do procesu twórczego, kreacji dzieła sztuki). Skończone dzieło sztuki, dzięki dynamizacji, ma możliwość „upodobnienia się” do człowieka, dzięki czemu możliwy jest jego odbiór. Dzieło przedstawia się jako plastyczne tworzywo — bytowo autonomiczne, które jest artefaktem. Zawarta jest w nim taka struktura rudymen tar na, która pozwala odbiorcy mówić o danym przedmiocie jako o artystycznym. Od odbiorcy zależy, na ile „uksztal tuje” je w swojej wyobraźni (skonkretyzuje). Dzieło przez to, że jest dla odbiorcy, pozwala na

SCHEMATYCZNE PRZEDSTAWIENIE PROCESU DYNAMIZACJI Z UWZGLĘDNIENIEM INGARDENOWSKICH POJĘĆ KONKRETYZACJI I INTERPRETACJI

nieznana,
należy do fizyczności
dzieła sztuki

wejście w sytuację estetyczną
nastawienie na odbiór dzieła sztuki

modyfikacja
struktury rudymenarnej

sfera
poznania
pośredniego

sfera
poznania
bezpośredniego

Ingardenowski schemat do konkretyzacji

budowanie postaci, scen, przedmiotów
i związków pomiędzy nimi, również związków
pomiędzy jakościami. Umożliwia uzyskanie
całościowego obrazu dzieła, związane jest
z przygotowaniem odbiorcy, może być
procesem nieświadomym

umożliwia rozpoznanie związków
pomiędzy jakościami estetycznie
doniosłymi, odbiór wartości estetycznych,
dokonanie się przeżycia estetycznego oraz
emocjonalną odpowiedź na wartości

poszukiwanie sensu,
satysfakcja z rozpoznania wartości

odnajdywanie sensu, odniesienie
dzieła do sytuacji ogólnych, szerszego
kontekstu, np. historycznego lub społecznego;
związane jest ze świadomym
wyboiem treści i ich oceną

struktura rudymenarna



sygnał inicjujący

dynamizacja struktury rudymenarnej



struktura zaktualizowana (schemat)



konkretyzacja

przedmiot estetyczny



kontemplacja

interpretacja

indywidualny osobisty odbiór, nie tracąc swojej tożsamości i obiektywnego istnienia. Treści, jakie zawiera, wynikają z jego ontologicznej budowy, ale mają zupełnie „ludzkie” znaczenie.

Wprowadzenie pojęcia dynamizacji daje przekonanie o racjonalności estetyki przy zastosowaniu teorii systemów. Być może, w świetle wcześniejszych uwag, można by potraktować ten proces jako fundament dla wszelkich badań ontologicznych dotyczących dzieła sztuki, szczególnie przy zastosowaniu analizy systemowej.

Przykłady dynamizacji dzieł sztuki

Problematyka estetyki wymaga, by rozważania teoretyczne znalazły swoje potwierdzenie w praktyce. Spróbujemy krótko przedstawić na paru przykładach proces dynamizacji struktury rudymen tarnej kilku dzieł sztuki. Postaramy się także uzasadnić potrzebę wprowadzenia tego pojęcia w przypadku analizy dzieł sztuki awangardowej XX wieku.

Wszystkie dzieła sztuki ulegają dynamizacji, co oznacza, że obiekty, które nie zostały również zdynamizowane, nie weszły w sytuację estetyczną, nie zostały rozpoznane jako dzieła sztuki.

Omawianie procesu dynamizacji dzieł tradycyjnych związane jest i wynika z uwarunkowań społecznych, np. rozwoju kultury i sztuki. Odbiorcy „uczą się” poznawać dzieła, które mają swoje historyczne uzasadnienie, np. dynamizacja obrazu przedstawiającego męczeństwo św. Sebastiana odbywa się, jak można by rzec, automatycznie — dzieło to jest dla szerokiej rzeszy odbiorców jednoznaczne, co powoduje, że jest łatwe do wprowadzenia go w sytuację estetyczną, czyli również do zdynamizowania. Odbiorcy, przez cały czas wychowania estetycznego, są w pewien sposób bezwiednie determinowani do pewnego rodzaju dynamizowania tradycyjnych dzieł sztuki, a więc pośrednio do rozpoznania tych przedmiotów jako dzieł sztuki. Problemy pojawiają się w przypadku zaklasyfikowania obiektów estetycznych, tworzonych przez artystów reprezentujących współczesne kierunki w sztuce, do dzieł sztuki. Odbiorca przygotowany jest przez wychowanie do odrzucenia i nie wprowadzania tych dzieł w sytuację estetyczną, co powoduje, że obiekty te nie mogą uzyskać nowej tożsamości, nie mogą uzyskać statusu dzieł sztuki, gdyż ich struktura nie ulega dynamizacji. Radykalnym przykładem na niezachodzenie dynamizacji mogłoby być

uznanie np. tradycyjnego dzieła sztuki (np. ikona), jako nie-dzieła sztuki, ale jako dekoracji lub wręcz blatu do stołu.

Struktura rudymენტarna obrazu przedstawiającego męczeństwo św. Sebastiana jest łatwo dostępna dla odbiorcy, dzieło to, jako system, łatwo adaptuje się do systemu człowieka. Płótno i farby są elementami struktury rudymენტarnej, która łatwo ulega modyfikacji, co powoduje, że obraz nie jest poznawany jak zwykły przedmiot ze świata realnego.

Wysoki stopień adaptacyjności systemów, jakimi są szeroko rozumiane tradycyjne dzieła sztuki, wynika z normatywnych uwarunkowań determinujących artystę podczas procesu twórczego. Struktura tych dzieł powinna łatwo odnosić się do wartości estetycznych i artystycznych, formą swą powinny zdecydowanie wyróżniać się spośród obiektów świata realnego, a tematyka ich powinna być łatwiejsza do odczytania od tematyki dzieł współczesnych. Powoduje to, że rozpoznanie struktury zaktualizowanej w dziełach tradycyjnych wynika z zakodowanej wiedzy historycznej na ich temat, przez co dzieła te łatwo wchodzi w sytuację estetyczną, a przez to są konkretyzowane i interpretowane.

Przjrzyjmy się, jak przebiega i jaką funkcję pełni dynamizacja dzieł sztuki XX wieku. Już w przypadku kubizmu odbiór może natrafiać na trudności. Sprzeciwianie się normom tego stylu, np. wielowarstwowości i wielowymiarowości, uzyskanych na drodze artystycznie założonych zniekształceń, powoduje, że na początku wieku obrazy kubistyczne były oceniane jako nie-dzieła, dzieła słabe albo wręcz karykatury. Dzieła te nie były właściwie odbierane, nie wchodziły w sytuację estetyczną. I tak w przypadku *Guerniki* Picassa dynamizacja tego dzieła możliwa jest dzięki przygotowaniu odbiorcy, znajomości „zasad”, którymi rządzi się kubizm, np. nagle załamania formy i zaostrenia konturów, przenikanie się przedstawionych przedmiotów, ich bryłowatość (geometryzacja formy), wprowadzenie tzw. przestrzeni kubistycznej, umożliwiającej przedstawianie obiektów na płaszczyźnie z różnych stron, bez stosowania tradycyjnej perspektywy. Inaczej mówiąc, *Guernica* przez nieprzygotowanych odbiorców była stawiana poza granicami sztuki, i musiała zostać wcześniej objaśniona, aby być zrozumiałą jako dzieło sztuki.

Każdy nowy kierunek w sztuce musi uzyskać wyjaśnienie i podłoże teoretyczne, aby dzieła tworzone na jego gruncie były zaakceptowane

przez odbiorców jako dzieła sztuki. Teoretyczne wyjaśnienie ułatwia późniejszym odbiorcom, spotykającym takiego rodzaju dzieła sztuki, dynamizację tych dzieł.

Sztuka XX wieku, rozwijająca się od ruchu dadaistycznego, poprzez kubizm, surrealizm, abstrakcjonizm, pop-art do sztuki konceptualnej, umożliwiła powstanie takich rodzajów dzieł sztuki jak *assamblage*, *collage*, *informel*, dzieła sztuki pop-artu, sztuki ziemi, sztuki industrialnej czy konceptualnej. Dzieła takie, powstałe na gruncie powyższych kierunków, nie muszą się odnosić (ma to małe znaczenie lub nawet może być błędem) do tradycyjnych wartości w sztuce, takich jak piękno, smutek, cynizm itd. Dzieła te nie odnoszą się często do wartości artystycznych, takich jak np. kunszt wykonania (sztuka konceptualna), również często nie odsyłają do żadnych wartości (np. *One and Three Chairs* J. Kosutha), a jeżeli odsyłają, to do zupełnie innych niż te tradycyjne. W przypadku sztuki pop-artu istotne jest zwrócenie uwagi na przedmioty masowe — jedyną treścią dzieła stała się np. puszka zupy pomidorowej — w efekcie dzieło sztuki o takiej treści było w jakimś aspekcie bliskie amerykańskiemu odbiorcy. Nie chodzi tutaj o coś więcej, poza rozpoznaniem w nim właśnie produktu spożywczego, czegoś potocznego, bliskiego społeczeństwu amerykańskiemu, czegoś, co nie może być oceniane w kategoriach piękna lub brzydoty, gdyż kategorie te po prostu nie odnoszą się do niego, a jeżeli już dzieło takie jest pojmowane w tych kategoriach, to jest oceniane „za wąsko”; ocena taka rozmija się z główną ideą pop-artu, w której produkt masowy został awansowany do rangi dzieła sztuki⁴⁸.

To, co spowodowało, iż uznano je za dzieła sztuki, a nie za np. plakaty reklamowe, było wynikiem dynamizacji ich struktury rudymen tarnej, otwarcia tych dzieł i rozpoznania ich jako właśnie dzieł sztuki. Podobnie w przypadku *assamblage*'u trudno mówić o pięknie lub brzydocie. Jego rola w większym stopniu polega na zdolności przenoszenia informacji o wybranym aspekcie rzeczywistości. Sztuka industrialna zawiera w sobie z jednej strony fascynację i podziw dla wytworów

⁴⁸ M. Ostrowicki, *Sztuki „koń trojański”*, w pod. red. M. Ostrowickiego, *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna?*, Uniwersytet Jagielloński 1994.

i epoki industrialnej, z drugiej strony wyraża strach, poczucie dehumanizacji i wizję zagłady. Sztuka ta równocześnie ma niewiele wspólnego z tradycyjnymi wartościami.

Sztuka konceptualna z założenia nie musi wyrażać niczego, a doszukiwanie się w niej wartości jest nawet błędne.

Pytaniem, które powstaje, jest to, czy teoria estetyczna ma prawo rozstrzygać, co sztuką jest, a co nią nie jest, zwłaszcza, jeżeli zostało to już rozstrzygnięte na innym poziomie.

W dziełach, takich jak *ready-made*, nie musi dojść do konkretyzacji, gdyż konkretyzacja ich nie jest głównym celem. Podobne zachowania mogą wypływać z filisterskiego nastawienia odbiorcy. Z innej strony, co należy podkreślić, przedmioty te są dziełami sztuki i w jakiś sposób uzyskały taki status — możemy postawić tezę, że stało się to dzięki dynamizacji ich struktury rudymen tarnej i wprowadzeniu ich w sytuację estetyczną.

Na gruncie problematyki dynamizacji, jako stawianej hipotezy, próbuje się rozstrzygnąć problematykę antysztuki na korzyść sztuki.

Przykładem procesu dynamizacji jest odbiór książki Mathewsa *Przemiany*. Zwróćmy uwagę na wypowiedź autora podczas jednego z wywiadów, w której stwierdza, że:

„wymarzonym czytelnikiem byłby ktoś mieszkający na dwudziestym piętrze wieżowca w Nowym Jorku, kto po skończeniu *Przemian* jest tak rozczłuszczony i rozczarowany ostatnim akapitem powieści, że ciska ją przez okno, po czym — zanim spadnie na bruk — zaczyna się zastanawiać, dlaczego właśnie tak się kończy, o co chodzi, zrywa się z miejsca, zjeżdża windą w dół, chwytą książkę, wraca na górę i ponownie zagłębia się w lekturze”⁴⁹.

Książka ta po prostu nie ma zakończenia. Nie ma w niej odpowiedzi na pytania zawarte w fabule. Nie znaczy to, że odpowiedzi tych w ogóle nie ma. Czytelnik, jeśli chce „przeczytać” tę książkę, powinien zamknąć się w bibliotece i odkrywać tygodniami jej tajniki (konkretyzować). Fabuła zależna jest od struktury rudymen tarnej i występują w niej elementy założone i racjonalne, elementy nieracjonalne i założone, oraz nie założone i racjonalne, a także nie założone i nieracjonalne — tutaj, już każdy sam, na własną rękę dynamizuje strukturę

⁴⁹ H. Mathews, *Przemiany*, (w posłowie), MAW, Warszawa 1987, s. 177.

rudymenarną, budując schematyczny przedmiot intencjonalny możliwy do konkretyzacji. Nie dość, że zostaje wciągnięty w akcję bohater książki, co dzieje się jakby mimochodem, oderwany od własnego prywatnego życia, to podobnie zostaje wciągnięty w nią czytelnik — jeżeli nie, to wyrzuca książkę przez okno. Książka dla niego nie ma sensu, nie ulega dynamizacji.

W świetle wcześniejszych uwag można postawić tezę, że strukturą rudymenarną *Przemian* jest w dosłownym rozumieniu fizyczność książki, której elementy i relacje struktury tworzą w sytuacji odbioru formę — jakoś zrozumiałą dla czytelnika, posiadającą sens. Innymi słowy, fizycznością *Przemian* jest jej fundament bytowy, nad którym nadbudowana zostaje forma powieści (schemat). „Tworzywem” *Przemian* jest tworzywo literackie, w tym wypadku język, który z kolei nadbudowany jest nad fizyczną formą — to, co wyraża forma, możliwe jest do zaistnienia dzięki istnieniu relacji budujących strukturę zaktualizowaną. Forma jest materiałem dla tego, co wyraża język, tzn. posiada ona sens lub znaczenie. Dynamizowana jest struktura rudymenarna, w tym wypadku system znaków fizycznych. Po zdynamizowaniu tworzy się tekst jako sensowna całość (nie chodzi tutaj o całość tekstu powieści), czyli cały zrozumiały tekst jest literalnie strukturą możliwą do zrozumienia w znaczeniu skonkretyzowania, innymi słowy, jest wtedy schematem dzieła.

„Dając bowiem światu dzieło sztuki, artysta tworzy coś, co Clive Bell nazywa «formą znaczącą», formę wyrażającą znaczenie estetyczne. Jej nośnik jest «ucieleśniony» w przedmiocie fizycznym, zwanym zwykle «dziełem sztuki». Lecz z punktu widzenia zwykłego postrzegania ten przedmiot, [...] jest martwy, pozbawiony wszelkiej treści duchowej”⁵⁰.

Inaczej mówiąc, mamy tutaj do czynienia z językiem jako tworzywem powieści (czyli takim systemem, którego elementami są wyrazy powiązane jakimiś regułami). Znaczenie wyrazów jest sprawą wtórną, wywiedzione jest ono ze zrozumienia ich i zrozumienia relacji, w jakich występują. Całość tekstu jest systemem, powstałym dzięki dynamizacji

⁵⁰ M. Mitias, *Ontologiczne usytuowanie jakości estetycznych*, w pod. red. M. Gołaszewskiej, *Eidos sztuki*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988, s. 333.

w sytuacji odbioru. Tekst ma znaczenie dopiero jako całość⁵¹. Nie interesuje nas brzmienie tego tekstu, jego realizacja w mowie. Istotne jest przejście od fizycznych znaków (elementów tekstu) do zrozumienia tekstu jako całości.

Można dodać, że forma tej książki ma odpowiednią konstrukcję, zawiera w sobie dużą ilość wieloznacznych symboli. Czytelnik poznaje losy bohatera i sam staje się bohaterem, ma do dyspozycji symbole, odkrywa sens, konkretyzuje. Musi odpowiednio odebrać zawarte w fabule fragmenty prozy opisowej i poezji analitycznej.

⁵¹ K. Rosner, *Metoda strukturalna w badaniach nad sztuką i kulturą*, w „Studia Estetyczne”, t. XIX, Warszawa 1982, s. 70.

CZĘŚĆ CZWARTA

***Informacyjna funkcja
dzieła sztuki***

Informacja w dziele sztuki pojętym jako system

Pojęcie informacji jest formalnie zdefiniowane i wykorzystywane głównie w cybernetyce i informatyce. Niezależnie od tego, informacja w szerszym rozumieniu jest terminem możliwym do opisanie i wykorzystywania na gruncie innych dyscyplin naukowych. Zanim zajmiemy się informacją na gruncie estetyki, przyjrzyjmy się kilku jej wybranym definicjom oraz treściom niektórych związanych z nią pojęć. Na gruncie teorii systemów teoria informacji jest jednym z podstawowych zagadnień, które musi być uwzględnione przy wykorzystaniu analizy systemowej.

W teorii informacji znaczenie pojęcia „informacja” nie jest utożsamiane ze znaczeniem potocznym. Informacja jest wyliczalna, przetwarzana i wykorzystywana.

Nie należy mylić informacji z sygnałem lub komunikatem. Informacja jest pewną cechą sygnału. Ten sam sygnał może nieść więcej lub mniej informacji, może też nie nieść jej wcale.

Aby sygnał inicjujący mógł efektywnie wyzwolić dynamizację w strukturze rudymen tarnej dzieła sztuki, musi nieść informację: „jesteś dziełem sztuki” lub „masz związek ze światem wartości, czyli jesteś dziełem sztuki”. Źródłem sygnału z informacją, w takim rozumieniu, jest człowiek (odbiorca dzieła sztuki), a odbiorcą sygnału dzieło sztuki (odbiorca sygnału inicjującego). Odbiory te są różne co do genezy i efektu. Aby je lepiej zrozumieć, najpierw zajmiemy się ogólną charakterystyką informacji, a następnie przedstawimy ogólny obraz struktury formalnej odbiorcy informacji — człowieka.

Informację można wstępnie (ze względu na możliwość formalnego jej modelowania) podzielić na jednoznaczną i niejednoznaczną.

Jednoznaczność informacji polega na tym, że można ją sformalizować. Pojęcie informacji wynikające ze sformalizowania jej w języku znaków nie pokrywa się z pojęciem informacji niejednoznacznej, nazywanej osobistą lub „estetyczną”⁵². Nie znaczy to, że nie można szukać pomiędzy nimi porównań lub analogii.

W literaturze pojawia się wiele definicji informacji. Na przykład informacja to:

„...każdy czynnik organizacyjny (nie materialny), który może być wykorzystany do bardziej sprawnego lub celowego działania (przez ludzi, organizmy żywe lub maszyny)”⁵³.

Można mówić o informacji abstrakcyjnej, przy czym przez pojęcie abstrakcji

„rozumiemy myślowe wydzielanie pewnych cech i rozpatrywanie ich w oderwaniu od pozostałych cech, łącznie opisujących zjawisko”⁵⁴.

Informacja abstrakcyjna posiada odpowiednie cechy. Jej źródłem i odbiorcą jest człowiek lub grupa ludzi, jej treść jest związana z działalnością ludzką, której jest wytworem. Zazwyczaj informacja taka występuje pod postacią trwałych dokumentów, takich jak druk, pismo, rysunek, zdjęcie, szkic, dźwięk, może także być reprezentowana przez wzory matematyczne, symbole naukowe, sygnały, szyfry, czy choćby znaki drogowe.

Informacją może być także efekt oddziaływania środowiska zewnętrznego na organizmy zwierzęce lub człowieka:

„Informacją nazywamy treści zaczerpnięte ze świata zewnętrznego, w procesie naszego dostosowywania się do niego i przystosowywania się do niego naszych zmysłów”⁵⁵.

⁵² M. Eigen, R. Winkler, *Gra*, PWN, Warszawa 1983, s. 301.

⁵³ J. Müller, *Informacja w cybernetyce — Informatyka*, MON, Warszawa 1974, s. 36.

⁵⁴ J. Müller, *Informacja w...*, s. 57.

⁵⁵ N. Wiener, *Cybernetyka a społeczeństwo*, KiW, Warszawa 1961, s. 18.

Informacją mogą być wiadomości uzyskiwane przez człowieka w procesie uczenia się, informacją mogą być wiadomości przeznaczone do przesyłania za pośrednictwem jakiejś linii łączności lub początkowe, przejściowe i końcowe dane w maszynach cyfrowych.

„W sensie filozoficznym informacja może być określona jako treść związku między współdziałającymi obiektami materialnymi, przejawiająca się w zmianie stanu tych obiektów”⁵⁶.

Obiekty te dzielą się na organiczne i nieorganiczne (ożywione i nieożywione); na tej podstawie wyróżnia się informację elementarną, biologiczną i semantyczną. Informacja semantyczna dotyczy jedynie gatunku ludzkiego, przejawia się na przykład w postaci mowy artykułowanej.

Ponadto:

„Informacja jest to treść oddziaływania: jego wielkość, zmiany w czasie i przestrzeni — traktowane w oderwaniu od pierwotnego, fizycznego nosiciela i wykorzystywane jako środek łączności systemów złożonych”⁵⁷.

Informacją także możemy nazwać:

„...takie powiązanie między stanami rzeczywistości lub zdarzeniami, które przejawia się poprzez współzależność zmian nieokreśloności”⁵⁸.

Pojęcie nieokreśloności jest w tej definicji podstawowym, a takie pojęcie informacji odnosi się do systemów stworzonych przez człowieka, gdzie znaczenia mają treści informacyjne, które są odpowiednio użytkowane. Zawsze mamy do czynienia ze zmianami nieokreśloności zbioru zdarzeń. Nieokreśloność może być rozumiana jako własność zbiorów (systemów) istniejących w świecie realnym. Zależy to od obiektywnie istniejącej rzeczywistości i odbiorcy. Jeżeli spełniony jest zbiór wyjściowy *A*, to mamy zbiór *B* możliwych jego konfiguracji. W systemie *A* możliwe są koniunkcje, relacje, alternatywy, a zwłaszcza relacje porządkujące.

⁵⁶ J. L. Kulikowski, *Informacja i świat, w którym żyjemy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 43.

⁵⁷ N. A. Amasow, *Modelowanie informacji i programów w systemach złożonych*, w „Perspektywy cybernetyki”, Warszawa 1965, s. 146.

⁵⁸ J. L. Kulikowski, *Informacja...*, s. 45.

Oprócz tego informację można opisać z pomocą terminów entropii i negentropii. Przydatne są w tym celu osiągnięcia formalnej części analizy systemowej. Założmy istnienie entropii *apriori* systemu, czyli takiego poziomu zorganizowania systemu, gdzie ilość prawdopodobnych konfiguracji jest maksymalna — oznacza to, że poziom nieuporządkowania systemu jest największy, w systemie panuje kompletny chaos, oraz istnienia entropii *aposteriori* systemu, w którym została zrealizowana konkretna struktura. Szczególny jest związek entropii i przepływu informacji — jeżeli w systemie zmniejsza się entropia, to powoduje to zwiększenie się przepływu informacji. Zdolność systemu do przepływu informacji jest zależna od negentropii, czyli od wielkości wynikającej z różnicy pomiędzy entropią *apriori* i entropią *aposteriori*. Zmiana polegająca na maleniu entropii pociąga za sobą wzrost negentropii, czyli wzrost informacji.

W 1948 roku C. E. Shannon wprowadził pojęcie ilości informacji (miary informacji) dla zbioru $\mathcal{N}$:

$$H = -\mathcal{N} \sum_{i=1}^n p_i \cdot \log_2 p_i,$$

gdzie: p — prawdopodobieństwo wystąpienia informacji, H — informacja statystyczna.

Informacja jest tu ujęta jako proces losowy. Zakłada się istnienie rozkładu prawdopodobieństwa pojawienia się informacji należącej do mocy zbioru $\mathcal{N}$. Innymi słowy, opisuje się zdolność wystąpienia informacji w zależności od wielkości prawdopodobieństwa jej wystąpienia. Jest to koncepcja probabilistyczna, opierająca się na teorii procesów przypadkowych.

*

Oprócz przedstawionych powyżej opisowych definicji, należy dodać (co było wcześniej częściowo wspomniane), że z pojęciem informacji łączy się pojęcie sygnału, czyli nośnika informacji, którego nie należy z nią utożsamiać. Treść informacji może zawierać nakaz, polecenie lub zakaz. Informację można potraktować jako proces, w tym znaczeniu, iż umożliwia on przetwarzanie sygnałów.

Należy rozróżnić bezpośrednie i pośrednie rodzaje źródła informacji. Źródłem informacji jest nadajnik, a dokładniej jest on źródłem sygnału, który zawiera informację przekazywaną do odbiornika.

Z jednej strony można mówić o źródle bezpośrednim — w stosunku do człowieka, twórcy dzieła sztuki, i w tym sensie dzieło sztuki byłoby źródłem pośrednim, a z drugiej strony można mówić o źródle bezpośrednim w odniesieniu do dzieła sztuki, jako autonomicznego w stosunku do swego twórcy po zakończeniu się procesu twórczego. W sensie teoretycznym można rozpatrywać pierwszą możliwość, ale w praktyce, co wydaje się być bliższe intuicji, dzieło sztuki można określić jako źródło bezpośrednie.

Informację można w różny sposób przekazywać. W trudniejszy sposób przekazywane są trudniejsze treści. Proces przekazywania informacji określony jest jej źródłem, którym w tym przypadku jest artysta. Źródło umożliwia sterowanie nadajnika — w naszym przypadku nazywamy tak dzieło sztuki z jego strukturą rudymentarą. Nadajnik wytwarza nośnik (przebieg nośny), dzięki któremu możliwe jest przekazanie informacji — w naszym przypadku traktujemy tak wytworzoną strukturę zaktualizowaną w procesie dynamizacji struktury rudymentarnej dzieł sztuki. Można mówić o pełnym lub niepełnym przekazie. Wynika to ze stopnia uproszczenia przekazu.

Ponieważ informacja to treść i jej postać, może być ona w różny sposób rejestrowana. Najczęściej dąży się do najpełniejszej treści, by przekazać możliwie dokładną informację. Ważna jest tu relacja pomiędzy dziełem sztuki i artystą w trakcie trwania procesu twórczego, budowania struktury rudymentarnej. Treść informacji, jak wcześniej wspomniano, może występować pod wieloma postaciami — wierność przekazu treści zależy między innymi od postaci pod jaką informacja występuje, a także stopnia odczytania jej przez odbiorcę — człowieka. Założenie o systemowej naturze sytuacji estetycznej pociąga za sobą założenie o systemowej naturze jednego z jej podsystemów — odbiorcy.

Jaki powinien być odbiorca, aby „przystawał” do systemowej natury dzieła sztuki oraz by jego granice i funkcje, jakie spełnia w systemie sytuacji estetycznej, mogły być zgodne z proponowaną koncepcją dzieła sztuki?

Próba odpowiedzi na to pytanie jest koncepcja człowieka zaproponowana przez Ingardena w *Książeczce o człowieku*. Autor stwierdza, że nie wyklucza się istnienia możliwości wolnego działania człowieka, a to, w kontekście postulowanej wolności tworzenia i ciągłej nieskrępowanej możliwości dynamizowania dzieła sztuki, wydaje się szczególnie istotne. Ponadto koncepcja ta buduje taki obraz człowieka, w którym jest on otwarty na świat wartości (moralnych) i umożliwia uzasadnienie jego działań moralnych i ich ocenę. Ingarden zakłada, że odpowiedzialnym można być tylko wtedy, gdy jest się wolnym. Zakładana częściowa otwartość granic człowieka jako systemu częściowo izolowanego, pozwala na zachodzenie wzajemnych zależności pomiędzy nim a dziełem sztuki jako systemem.

Również formalność struktury człowieka proponowana przez Ingardena, odpowiada, na poziomie teorii informacji, budowie formalnej dzieła sztuki jako systemu.

Najważniejszym systemem jest system informacji, powiązany ze wszystkimi systemami ciała. Składa się on z wielu podsystemów. Głównymi z nich są: system zmysłów, system czuć głębokich, system „bramy świadomości”, system zachowania i przekazywania informacji. Brama świadomości jest pojęciową hipotezą,

„...którą się stawia, ponieważ poszukuje się cielesnego czynnika jako *pendant* do najbardziej radykalnej przemiany, jaka następuje w bycie ludzkim, przemiany między brakiem świadomości a świadomym, «przytomnym» stanem, byciem świadomym, «byciem przy zmysłach»⁵⁹.

Dzięki systemowi „bramy świadomości” możliwy jest przepływ strumienia świadomości, który składa się z informacji dotyczących teraźniejszości oraz przeszłości, które są przekazywane do centrum psychofizycznego, „ja” człowieka.

System informacji jest, jak można powiedzieć, nastawiony na cel, jakim jest odbiór wszelkich sygnałów. Przy takim założeniu odbiór dzieł sztuki może być równie ważny dla systemu człowieka, tak jak każda inna informacja na temat tego, co jest poza systemem, w jego otoczeniu.

⁵⁹ R. Ingarden, *Książeczka...*, s. 146.

Pewna izolacja systemu człowieka od świata umożliwia mu podejmowanie decyzji i generowanie działań niezależnych od jego wpływu. Człowiek zdolny jest do zainicjowania procesu, który genetycznie pochodziłby z systemu informacji. Możemy przyjąć, że zdolny jest też do wysłania sygnału inicjującego dynamizację struktury rudymentarnej dzieła sztuki.

System sytuacji estetycznej sugeruje, że taki sygnał jest wymuszony samym faktem bycia elementem tej sytuacji, jest czymś automatycznym i koniecznym. Przywołanie koncepcji Ingardena, ze swoistą konstrukcją formalną odbiorcy-człowieka, umożliwia obronę przed zarzutem o determinację w wyborze podejmowania decyzji uznania jakiegoś obiektu za dzieło sztuki. Przy wyborze tego typu ostatnie słowo należy do odbiorcy (cechę tę można nazwać sygnalizacyjnością systemu, jakim jest człowiek) i nie wynika z jakiegoś założonego mechanizmu narzucania różnym przedmiotom nowej natury. Tym samym mechaniczny charakter procesu dynamizacji przedmiotów estetycznych, przy ogromnym zróżnicowaniu wśród ludzi, co do wrażliwości na dzieła sztuki, jest koncepcją nie do utrzymania. Istnieją jednak ludzie, dla których świat sztuki jest obojętny. Nie trafia on do nich, nie przemawia.

Za związku człowieka ze światem zewnętrznym, a więc i ze światem sztuki, odpowiedzialny jest system informacji. Dzięki niemu odbiorca inicjuje dynamizację i on „korzysta” z jej efektów, tzn. konkretyzuje strukturę zaktualizowaną, a więc w konsekwencji nakierowuje świadomość odbiorcy (dzięki istnieniu sprzężenia zwrotnego pomiędzy systemem dzieła sztuki i systemem człowieka) do świata wartości estetycznych.

Człowiek jako system osobowości dynamicznej, częściowo odgraniczony od świata zewnętrznego, odbiera dochodzące do niego wrażenia. Przez system narządów zmysłowych przekazywane są one do systemu informacji. Tam są klasyfikowane, werbalizowane lub umieszczane w systemie pamięci. Cała rzeczywistość dzielona jest na obiekty w zależności od różnych kryteriów; zależnie czy przedmioty te ważne są co do swojej użyteczności, wartości (estetycznej, moralnej) lub są obojętne dla świadomości odbiorcy. Do przedmiotów istotnych ze względu na ich związek np. z wartościami estetycznymi, zostaje wysłany przez system informacji sygnał inicjujący, powodujący dynamizację ich struktury, stawiając przedmiot i podmiot w sytuacji estetycznej.

Zagadnienie informacji w estetyce

Problematyka miary i informacji estetycznej, której geneza i inspiracje od czasów starożytnych związane są z teoriami piękna i sztuki, swój początek, jako próby zbudowania jednolitej, pełnej teorii, znajduje w pracy Birkhoffa *Aesthetic Measure*⁶⁰.

Birkhoff, będący matematykiem, twierdzi, że można podać wartość liczbową dla miary estetycznej rozpatrywanego pod pewnymi względami obiektu. Nawet więcej, pisze, że jeżeli estetyka dąży do utrzymania swojego statusu nauki, musi zapewnić sobie racjonalne podstawy dla intuicyjnych porównań, które prowadzą do sądów estetycznych. Fundamentalnym problemem, na który powinno się zwracać szczególną uwagę, jest wyróżnianie, określanie klas przedmiotów estetycznych, a następnie, w każdej klasie wyróżnienie tych cech przedmiotów, od których zależy ich wartość (miara) estetyczna. Birkhoff zakłada, że zmienne wynikające ze złożoności i uporządkowania obiektu estetycznego są mierzalne, co oznacza, że można na ich podstawie zbudować formułę matematyczną, która będzie służyć do wyliczenia miary estetycznej. Celem Birkhoffa było wykazanie, iż możliwe jest określanie klas przedmiotów, które pod pewnymi względami są ze sobą porównywalne i można zaobserwować istotne, z punktu widzenia złożoności i uporządkowania, wzajemne pomiędzy nimi relacje. Teoria ta miała swoim zasięgiem objąć cały obszar sztuki, tym samym miała zawierać podstawowy system pojęć i procedur umożliwiających analizę wszystkich rodzajów dzieł sztuki.

⁶⁰ G. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1933. Zagadnienie miary estetycznej Birkhoffa częściowo jest omówione w artykule E. Grabskiej i A. Polarskiej, *Rola komputera w ocenie estetycznej kształtów*, w „Informatyka”, nr 6, 1991, s. 17-20.

Ogólny wzór na miarę estetyczną Birkhoffa:

$$M = \frac{O}{C},$$

gdzie: M — miara estetyczna, O — uporządkowanie (porządek) przedmiotu estetycznego, C — złożoność przedmiotu estetycznego.

Przy omawianiu swojej teorii Birkhoff zwraca uwagę na rolę uzasadnienia wniosków. Z jednej strony zwraca uwagę na statystyczne badania w percepcji różnych form, np. geometrycznych lub muzycznych, a z drugiej uzasadnia swoje poglądy, powołując się na historyczne teorie piękna i sztuki.

W pierwszym przypadku autor *Aesthetic Measure* przedstawia strukturę procesu poznawczego, w którym wyróżnia wstępne doznanie wysiłku (*preliminary effort of attention*), doznanie wartości albo miary estetycznej (*feeling of value or „aesthetic measure”*) oraz dostrzeżenie porządku (*realization, that the object is characterized by a certain harmony, symmetry or order*).

Wstępne doznanie wysiłku określone jest z psychologiczno-fizjologicznego punktu widzenia, dotyczy roli działania zmysłów i stymulacji układu nerwowego w procesie poznawczym. Odpowiada automatyzmowi zachowań fizjologii odbiorcy, powodując wrażenia, napięcia, uczucia, wywołując skojarzenia umożliwiające określenie złożoności postrzeganego obiektu.

Ocena wartości albo miary estetycznej wynika z intuicyjnej natury skojarzeń odbiorcy. Bierze się to stąd, że postrzegany obiekt może dawać pozytywne lub negatywne odczucia.

Dostrzeżenie porządku jest efektem uświadomienia sobie jego wewnętrznych związków, takich właśnie, jak symetryczność lub efekt obrotowy, tym bardziej, że takiego typu skojarzenia mają być odbierane jako pozytywne (przyjemne). W tym sensie obraz o centralnym rozkładzie ma być lepszy od obrazów o innych rozkładach. Muzyka toniczna czy np. kwadrat mają być lepsze od atonalności (fałszywości brzmienia) lub prostokąta (zwłaszcza zbliżonego wymiarami do kwadratu).

W tym świetle miara estetyczna jest zdeterminowana zbiorem cech rozpoznawanych i ocenianych przez odbiorcę dzięki intuicyjnemu działaniu skojarzeń.

Uzasadnienie, które opiera się na odniesieniach do teorii piękna i sztuki, ma swoje źródło w koncepcjach starożytnych. Już Platon i Arystoteles podkreślali rolę zmysłowego odbioru formalnych elementów sztuki, takich jak symetryczność, uporządkowanie czy graniczenie. Podobne założenia istniały w zapoczątkowanej przez pitagorejczyków Wielkiej Teorii Piękna, gdzie harmonia, zrównoważenie, wzajemny stosunek części do całości, oparta na tym geometria budowli czy idea kanonu greckiego lub złotego podziału, były akceptowane i następnie rozwijane przez wielu wielkich twórców, takich jak Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci, Michał Anioł, a współcześnie np. przez francuskiego architekta Le Corbusiera. Najważniejsza relacja całość-część, np. w formach architektonicznych, wyrażała pożądaną jasność, czystość, rytmiczność i eurytmię, które zawierają dokładnie ilościowo określone wartości jednych elementów w stosunku do drugih.

W okresie renesansu zarówno wśród artystów, filozofów, jak i matematyków byli zwolennicy złotego podziału, traktując go jako zasadę o fundamentalnym znaczeniu. Wielu z nich, wprost definiując piękno, wymienia różnorodność, jedność, regularność, porządek i proporcję, jako zasadnicze własności obiektów. Autor *Aesthetic Measure* wymienia tutaj kartezjanistę De Crousaza, matematyka i teoretyka muzyki Eulera, rozwijających swoje uzasadnienia sztuki np. przez nawiązanie do pitagorejskich zasad podziałów harmonicznych.

Birkhoff nawiązuje także do pojęć psychologii eksperymentalnej Fechnera, rozwijanej w kierunku badań dotyczących estetyki. Porównuje się tutaj oddziaływanie faktorów estetycznego oddziaływania z estetyczną percepcją, przy czym wnioski z badań eksperymentalnych wskazują, że najbardziej istotnym elementem porządku jest symetria pionowa, która ma zdecydowanie pozytywny charakter.

Inspiracje i dążenia płynące z teorii Birkhoffa stały się podstawą dla idei informacji estetycznej, która swoje oparcie, a zarazem ograniczenia, znalazła w formule opisującej informację statystyczną.

„Miara estetycznego uporządkowania O według Birkhoffa jest miarą odkrycia (subiektywnego) porządku jaki odbiorca znajduje w dziele sztuki. Poprzez odkrycie uporządkowań i odniesień znakowych, odbiorca przechodzi do nowego repertuaru znaków, co łączy się ze zmniejszeniem subiektywnej informacji zawartej w rozpatrywanym przedmiocie [dziele sztuki]. Zredukowanie informacji podczas tego negentropowego procesu można nazwać subiektywną redundancją R , i przedstawić w formule:

$$R = \frac{H_i - H_0}{H},$$

gdzie: H_i , H_0 — informacja statystyczna stanu wejściowego i wyjściowego, H — informacja statystyczna⁶¹.

Redundancję można rozumieć jako odnoszącą się do podmiotu jako odbiorcy dzieła sztuki, a więc w kontekście subiektywnego zmniejszania informacji nadmiarowej. Subiektywna redundancja byłaby zatem równoważnikiem dla miary uporządkowania w koncepcji Birkhoffa.

Po procesie redundancji mamy do czynienia z informacją subiektywną na temat złożoności dzieła sztuki. Miara M wynika ze stosunku informacji pozostałej po procesie redundancji do informacji statystycznej dotyczącej złożoności dzieła sztuki przed redundancją.

Podobnie jak w przypadku teorii Birkhoffa, gdzie elementy porządku determinują wartość odczucia aprobaty albo zniechęcenia, tutaj zakłada się, że w procesie redundancji odbiorca uzyskuje (ma możliwość uzyskania) „informację estetyczną” na temat poznawanego obiektu. Informacja estetyczna powstaje z procesu subiektywnej redundancji nadmiarowej informacji przez odbiorcę, który ma możliwość przechodzenia do znaków wyższego rzędu, co w końcu prowadzi do zrozumienia złożoności wynikającej z upostaciowania jej w świadomości i rozpoznania jako złożonej całości.

„Estetyczna satysfakcja jest właśnie problemem indywidualnym: ma ona znaczenie uniwersalne, ogólne o tyle, o ile każde indywiduum stanowi reprezentanta pojętej jako całość kultury”.

I dalej:

„Jesteśmy wszyscy istotami ludzkimi, wrażliwymi na podobne rytmy i okresy, ponieważ mamy takie same serca, które pracują w ten sam sposób, mamy ten sam rytm życia, ten sam krok...”⁶².

Podobnie w pracy *Informationsästhetik* Moles pisze, że dla analizy informacyjnej funkcji dzieła sztuki należy przyjąć pewien punkt

⁶¹ R. Gunzenhauser, *Ästhetisches Mass und ästhetische Information*, Quickborn 1962, s. 119.

⁶² A. Moles, *Informationelle Poetik — Strukturen der poetischen Nachricht — Empfindungsebenen*, w pod red. D. Henricha, W. Isera, „Theorien der Kunst”, Frankfurt 1982, s. 440.

widzenia i terminologię. Sztukę należy rozpatrywać jako system zorganizowanych odczuć, które nie warunkują żadnej obiektywnej reakcji.

Przy omawianiu zagadnienia „informacji estetycznej” należy wskazać na trzy zasadnicze elementy:

1. Budowy człowieka, jego natury, obserwowanej statystycznej zgodności w odbiorze i reagowaniu na pewne formy.
2. Istnienia struktur, które mają dla odbiorcy znaczenie — mogą być zrozumiane i usensownione.
3. Istnienia procesu redundancji nadmiarowej informacji, w którego efekcie można oczekiwać rozpoznania odpowiednich struktur.

Przyjmujemy, że zaistnienie „informacji estetycznej” i jej wielkość zależne są od poziomu rozpoznania w poznawanym przedmiocie złożoności i uporządkowania jego elementów, co dzieje się na drodze subiektywnej ich oceny lub może wynikać z założeń uzyskanych na podstawie wcześniejszych obserwacji.

Odbiorca ma do dyspozycji informacje o postrzeganym obiekcie. „Informacja estetyczna” ma być takim rodzajem informacji, który szczególnie ma wynikać ze stosunku subiektywnej nadmiarowości (R) do informacji statystycznej (H), przy czym H jest liczone ze wzoru Shannona i określa każdą informację.

$$M = \frac{R}{H}$$

gdzie: M — miara informacji estetycznej, R — ubytek nadmiarowej informacji w procesie subiektywnej redundancji, H — informacja statystyczna, która jest wyliczona z formuły Shannona.

Dzięki istnieniu nadmiarowości — w dziełach sztuki — możliwe jest jej zredukowanie na drodze redundancji. Redundancja nadmiarowej informacji jest tutaj wielkością określającą miarę zrozumienia i jako taka bezpośrednio wpływa na miarę informacji. Redundancja wynika po pierwsze z indywidualnych cech odbiorcy, traktowanego jako jednostka i po drugie z kultury w znaczeniu istnienia określonej społeczności, tradycji, epoki i pochodzenia. Oznacza to, że informacja jest nadmiarowa ze względu na odbiorcę. Subiektywne zmniejszenie nadmiarowej informacji zawartej w dziele sztuki prowadzi do otrzymania

„informacji estetycznej” — miary estetycznego uporządkowania obiektu. Zatem „na wejściu” (do systemu człowieka) obiekt posiada nadmiarową informację statystyczną dla odbiorcy, a „na wyjściu” (zredukowaniu nadmiarowości i uświadomieniu sobie nośnych znaczeniowo struktur), po zmniejszeniu informacji statystycznej obiekt ma posiadać „informację estetyczną”.

Można przyjąć, że każde dzieło sztuki zawiera w sobie informację statystyczną (ilościową), taką samą, jaką zawiera każdy przedmiot z otaczającego nas świata. Nie można jednak porównywać na wspólnej płaszczyźnie plam na ścianach Kaplicy Sykstyńskiej z przedstawionymi tam scenami biblijnymi. Owszem, przy zastosowaniu formuły matematycznej można wyliczyć dowolną wielkość w dowolnym kontekście, ale nie wyliczy się tego, że jest to „informacja estetyczna”, informacja na temat piękna — informacja dla pojedynczego odbiorcy. Nie chodzi o to, że w przypadku fresków z Kaplicy Sykstyńskiej ktoś może podważać ich status jako arcydzieła, ale o to, że na podstawie powyższych formuł można wyliczać jedynie związki pomiędzy podobnymi zależnościami, takimi jak te, które zostały opisane przykładowo w przytoczonej koncepcji Birkhoffa i na podstawie badań statystycznych odnieść je do innych przykładów — co, jak wcześniej zauważono, także staje się niejednoznaczne. Na podstawie informacji płynących z dzieła sztuki można jedynie wnosić, że dany obiekt jest „specjalny”, „pod jakimś względem interesujący”, „inny w swojej formie od pozostałych obiektów naszej rzeczywistości”. Obiekt ten informuje o swoistej dla siebie strukturze i na podstawie tej struktury odbiorca może stwierdzić, że dany obiekt ma wartość estetyczną. Informacja jest zawsze jednakowa, tzn. pozostaje jedynie informacją o danym obiekcie.

Zatem zagadnienie informacji w estetyce powinno być rozpatrywane jako efekt subiektywnej, estetycznej oceny danego obiektu, nie mającej w istocie nic wspólnego z ilościowym jej wyliczeniem na drodze redundancji informacji nadmiarowej. Nie znaczy to oczywiście, że informacja taka nie jest determinowana wypadkową czynników określających odbiorcę, np. w sensie jego kultury. „Informacja estetyczna” jest pojęciem wytworzonym jako efekt opisu zjawiska z naszej rzeczywistości i naszego procesu poznawczego. W procesie uświadamiania sobie treści informacji, jakie niesie dzieło sztuki, można zatem wyróżnić trzy warstwy⁶³:

⁶³ M. Eigen, R. Winkler, *Gra*, s. 301.

1. Warstwę syntaktyczną — określającą ilość elementów zawartych w dziele i rodzaj istniejących pomiędzy nimi relacji.
2. Warstwę semantyczną — czyli warstwę znaczeniową, która powstaje dzięki istnieniu odpowiednich systemów dekodujących, odpowiadających szeroko pojętej antroposferze.
3. Warstwę subiektywną — wynikającą z osobistych, indywidualnych dyspozycji odbiorcy.

Właśnie trzecia warstwa powoduje, że informacja, jaką zawiera dzieło sztuki, nie poddaje się formalizacji w żadnym języku. Dzieło sztuki jest takim systemem, w którym nie można przewidzieć ilości i rodzajów odbiorów. Tym samym „informacja estetyczna”, powinna być kategorią odbiorcy. Odczucie np. piękna (czy innych wartości estetycznych) nie zawiera się w przedmiocie jako dziele sztuki. Można się zgodzić, że założenia artysty co do poziomu wiedzy odbiorcy pokrywają się ze stanem jego możliwości estetycznego odbioru i tego rodzaju przedmiot, jakim jest dzieło sztuki, w tym sensie będzie pełnił rolę informacyjną, tzn. może zawierać i przesłać informację niezwykle rzadką i tym samym cenną, ale nie znaczy to, że estetyczną. Dzieje się to dzięki procesowi zrozumienia fizycznej formy, w znaczeniu identyfikacji jej przez artystę i odbiorcę jako np. „smutnej” lub „pięknej”. Dzieło sztuki można tutaj traktować jako stymulator, bodziec, jako taki obiekt ze świata realnego, który modyfikuje albo determinuje odczucia ludzkie.

Informacja o strukturze systemu, jakim jest dzieło sztuki, nie jest informacją jednoznaczną; podmiot poprzez swoistą dla siebie organizację, może tej informacji nadawać różne sensy. Jest to informacja-znaczenie dla osoby. Nie można jednoznacznie określić natury podmiotu. Jest to zawsze ujęcie ogólne i dlatego o informacji uzyskanej przez odbiorcę (która jest pośrednio informacją o strukturze rudymen tarnej dzieła), możemy powiedzieć, że jest informacją o stopniu organizacji struktury tego dzieła dla tego właśnie odbiorcy. Informacja zawarta w dziele sztuki nie jest informacją jednoznaczną, co nie znaczy, że nie jest w ogóle jakąś informacją, ma jedynie inne, istotne znaczenie dla kontekstu, w jakim jest rozpatrywana, tzn. w sferze sztuki. Przy ocenie estetycznej można mówić o akceptacji albo dezaprobachie, o uznaniu czegoś za dzieło sztuki lub nie. Informacja zawarta w strukturze rudymen tarnej determinuje w pewnym stopniu informację zawartą w strukturze zaktualizowanej, ale nie stanowi kryterium rozpoznania

obiekty jako dzieła sztuki. W im większym stopniu odbiorcy uda się zorganizować postrzeżeniowo jakiś zbiór elementów, w tym większym stopniu może on liczyć na przepływ informacji, które chciał przekazać artysta. Rola artysty i odbiorcy polega na budowaniu struktur, które umożliwiają takie zorganizowanie dzieła, by treść przesłania artysty była odebrana w akcie poznania przez odbiorcę. Dzieło jest tym, co rzadkie i zaskakujące, oprócz tego jest tym, co uśrednione, wspólne innym dziełom, klasyczne i wzorcowe. Na tym etapie powstaje pytanie, czy w danym dziele odnajdujemy to, co uśrednione i wspólne, czy tylko to, co indywidualne i rzadkie? Taka ocena domaga się po pierwsze, istnienia odbiorcy i po drugie, może być dokonana wyłącznie w kategoriach uznania lub odrzucenia, tzn. nie można mówić tutaj o informacji statystycznej, ale jedynie o informacji semantycznej. O informacji w sztuce możemy mówić w sensie ogólnym, ale o „informacji estetycznej” tylko w sensie indywidualnego subiektywnego odbioru. Informacja w dziele sztuki jest po prostu znaczeniem tego dzieła dla odbiorcy.

Należy także dodać, że zagadnienie „informacji estetycznej” prowadzi do kolejnej obserwacji. Jeżeli przyjełlibyśmy, że istnieją takie „specjalne” przedmioty, które zawierają i „wysyłają” informację estetyczną, to moglibyśmy także zakładać, że istnieją innego rodzaju przedmioty i innego rodzaju informacje, które są informacjami np. etycznymi lub np. telewizyjnymi. Dodatkowo powinniśmy zwrócić uwagę na fakt, że jednak istnieją w naszej rzeczywistości przedmioty, które są identyfikowane jako dzieła sztuki i jako takie różnią się od innych przedmiotów, przy czym należy dodać, że na gruncie sztuki XX wieku tego typu podziały zyskały nową interpretację. W galerii obok dzieł „tradycyjnych” znajdziemy zwykle cegły lub pisuar. W efekcie trudno jest ocenić, co w takim razie zawierałyby istotnie różnego pod względem informacji takie przedmioty od dzieł tradycyjnych — poza tym, że na swój sposób o czymś innym informują.

***Dzieło sztuki
zawiera informację jakościową***

Dynamizacja struktury rudymen tarnej przez odbiorcę pociąga za sobą przepływ treści zawartych w dziele, informacji-przekazu. W tym sensie możemy także mówić o informacyjnej mierze dzieła sztuki jako systemu. W związku z tym, że pojęcie informacji na gruncie nauk ścisłych jest sformalizowane, w takiej postaci nie pokrywa się z pojęciem „informacji estetycznej”. Dlatego używamy zamiast pojęcia informacji, pojęcia znaczenia-informacji, przekazu-informacji lub informacji jakościowej, gdyż jest to bardziej adekwatne w odniesieniu do informacji w sztuce. Wynika to z faktu, że informacja o strukturze systemu, jakim jest dzieło sztuki, nie jest informacją jednoznaczną; podmiot, poprzez swoistą dla siebie organizację, może tej informacji nadawać różne sensy. Jest to informacja-znaczenie — dla osoby, co wynika choćby z faktu, że nie możemy określić jednoznacznie i całościowo struktury podmiotu; możemy mówić o konkretnych, ale nie wszystkich relacjach dotyczących podmiotu, zarówno w sensie jego budowy formalnej, jak i ilości sprzężeń z innymi systemami. Jest to zawsze ujęcie ogólne i dlatego o informacji uzyskanej przez odbiorcę (która jest pośrednio informacją o strukturze rudymen tarnej dzieła), można powiedzieć, że jest informacją o stopniu organizacji struktury tego dzieła dla tego właśnie odbiorcy. Obiektywizacja odbioru wynika z natury dzieła sztuki (jego budowy formalnej), a indywidualizacja zależy od stopnia dynamizacji przez podmiot. Przy czym to, że informacja zawarta w dziele sztuki nie jest informacją jednoznaczną, nie oznacza, że nie jest w ogóle jakiegoś rodzaju informacją, ma jedynie inne, istotne znaczenie dla kontekstu, w jakim jest rozpatrywana (tzn. w sztuce).

Na czym polega odmiennosc informacji zawartej w dziele sztuki odbieranej jako estetyczna, od informacji, która opisana jest np. na gruncie informatyki? Można się zgodzić z tym, że dzieło sztuki, tak jak cała rzeczywistość, zawiera informację ilościową poprzez swoją fizyczność. Ale czy rzeczywiście jest to istotne? Dzieło sztuki jest artefaktem, zawiera w swojej strukturze rudymen tarnej informację głównie o znaczeniu semantycznym. Możemy się zgodzić, że nie jest tutaj dla nas istotna ilość informacji, ale istotne jest jej znaczenie. Możemy tu mówić o akceptacji albo dezaprobachie, o prawdziwości lub fałszywości — np. przy wygłaszaniu sądu: to jest dziełem sztuki, a to jest kiczem. Zbudowanie struktury zaktualizowanej przez odbiorcę oznacza, że ze struktury rudymen tarnej zostanie wygenerowana informacja. Informacja zawarta w strukturze rudymen tarnej determinuje informację zawartą w strukturze zaktualizowanej. Informacja o strukturze zaktualizowanej w jakiś sposób jest określona także przez odbiorcę w procesie dynamizacji. Jakiegoś rodzaju informacja należy do dzieła sztuki, towarzyszy mu, ale nie jest ona kryterium koniecznym dla rozpoznania jakiegoś przedmiotu jako dzieła sztuki. Tworząc strukturę zaktualizowaną, stopniowo zaczyna się rozpoznawać związki, połączenia, sensy, organizuje się to, co było chaosem. Elementy zaczynają tworzyć jakiś układ. W im większym stopniu odbiorcy uda się zorganizować postrzeżeniowo jakiś zbiór elementów, w tym większym stopniu możemy liczyć na przepływ informacji. Od odbiorcy zależy, w jaki sposób uda mu się scalić strukturę zaktualizowaną i wykryć informację.

Rola artysty i odbiorcy polega na budowaniu struktur, które umożliwiają takie zorganizowanie dzieła sztuki, by treść przesłania artysty była odebrana w akcie poznania przez odbiorcę.

Można sądzić, że zagadnienie informacji w estetyce lub zagadnienie informacyjnej funkcji dzieła sztuki może (jeśli nie powinno) być rozpatrywane na gruncie jakościowej teorii informacji. Przydatna w tym celu jest praca M. Mazura *Jakościowa teoria informacji*.

Jakościowa teoria informacji obejmuje zagadnienia związane z rozumieniem informacji, w którym szczególnie znaczenie mają takie pojęcia, jak „treść”, „znaczenie”, „rozumienie”. Ilościowe pojmowanie informacji statystycznej jest tutaj traktowane jako niewystarczające, ograniczone i ma sens jedynie wtedy, gdy chodzi o liczbę (ilość) informacji. Przy jakościowym rozumieniu informacji zwraca się uwagę

na pytanie o istotę informacji, próbując znaleźć rozwiązanie problemu, czym konkretnie jest informacja w odniesieniu do uwzględnianego tutaj czynnika, jakim jest psychika człowieka — odbiorcy informacji.

Jak zostało to wcześniej zaznaczone, na gruncie badań nad dziełem sztuki można twierdzić, że trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć, czy informację zawartą w dziele sztuki możemy określić jako specjalną — „informację estetyczną”, biorąc jednocześnie pod uwagę fakt, że jednak na podstawie informacji płynących z dzieła sztuki do odbiorcy, rozróżniamy w dziełach coś takiego, co pozwala nam odróżnić je od innych przedmiotów i nazwać estetycznymi. Tym samym możemy postawić pytanie o to, co jest dla odbiorcy kryterium klasyfikacji na przedmioty estetyczne i inne.

Jeśli zgodzimy się, że istnieje proces, jakim jest odbiór estetyczny (poznanie estetyczne), to możemy przyjąć tezę, że w skład tego procesu wchodzi treści (informacje), odmienne od informacji uzyskiwanych przez podmiot przy doświadczeniu poznawczym innych, nieestetycznych przedmiotów. Należy zatem sądzić, że przedmioty estetyczne (dzieła sztuki), różnią się dla odbiorcy zespołem cech, czyli ogólnie mówiąc jakościami w nich zawartymi od innych przedmiotów (nie dzieł sztuki) należących do świata realnego.

Chodzi o fakt, że informacja należąca do dzieła sztuki zawiera informację o dużej zmienności treści. Powoduje to, że informacja ta jest rozumiana na różne sposoby. Jej celem nie jest jednoznaczność, tak jak w przypadku informacji ilościowej o charakterze syntaktycznym. Rozpatrując problem jakości informacji należy uwzględnić w torze przekazywania informacji żywy organizm, czyli człowieka, który może spełniać z jednej strony funkcję źródła, a z drugiej odbiornika.

„Głównym szkopułem w rozważaniach na temat pojęcia «informacja» ciągle jeszcze jest rola psychiki. Gdy się ją pomija, problem staje się fragmentaryczny. Gdy się ją uwzględnia, staje się niejasne, jak traktować procesy informacyjne w maszynach z punktu widzenia takich pojęć jak «sens», «treść», «znaczenie» itp”⁶⁴.

Przy analizie pojęcia informacji jakościowej należy uwzględnić wiele innych pojęć, by z kolei móc odnieść je do głównego przedmiotu naszych badań, tzn. do zagadnienia informacji zawartej w dziele sztuki.

⁶⁴ M. Mazur, *Jakościowa teoria informacji*, WNT, Warszawa 1970, s. 26.

Zacznijmy od zagadnienia sterowania:

1. System sterowany to system, w którym żądane zmiany są wywołane oddziaływaniem innego systemu.
2. System sterujący to system, którego oddziaływanie wywołuje żądane zmiany w innym systemie.
3. Tor sterowniczy to system, za którego pośrednictwem pewien system oddziałuje na inny system.
4. Obwód sterowniczy wynika ze sprzężenia zwrotnego utworzonego z systemu sterowanego, systemu sterującego i torów sterowniczych.
5. Procesem sterowniczym nazywamy proces, na który składają się zjawiska występujące w obwodzie sterowniczym.

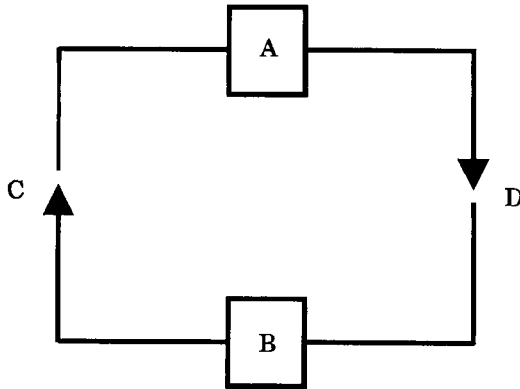
Zakłada się tutaj taki model, w którym dzieło sztuki, będąc w sytuacji estetycznej, w której dokonuje się proces jego odbioru (po zdynamizowaniu struktury rudymen tarnej) przez odbiorcę, jest systemem sterującym, a człowiek, odbiorca — systemem sterowanym. Sytuacja estetyczna jest tutaj potraktowana jako nadrzędny obwód sterowniczy.

Genetyczna analiza dzieła sztuki wykazałaby, że systemem sterującym w stosunku do niego powinien być artysta. Wtedy należałoby rozpatrzeć naturę procesu twórczego.

Podmiot rozpoznaje przedmiot i dlatego proces dynamizacji traktujemy jedynie jako warunek dla przepływu informacji z dzieła sztuki do odbiorcy i ma on swoje miejsce przed rozpatrywanym zagadnieniem przepływu informacji.

Kiedy uwzględniamy dynamiczną, informacyjnie nośną strukturę dzieła sztuki, w pierwszym rzędzie uwzględnić należy aspekt oddziaływania dzieła sztuki na odbiorcę, i w tym znaczeniu dzieło sztuki należy nazywać systemem sterującym w stosunku do systemu odbiorcy. W dalszej analizie uwzględnione zostanie, że w relacji dzieło sztuki — odbiorca, dzięki istnieniu pomiędzy nimi sprzężenia zwrotnego, te dwa systemy można by potraktować jako wzajemnie na siebie oddziałujące i określające się.

Przez powyższe rozróżnienia dotyczące procesu sterowania, można określić żądane zmiany w systemie sterowanym i przyrównać je do zmian w systemie sterującym. Przy założeniu, że dzieło sztuki jest systemem, możemy poprzez analogię przyjąć, że dzieło sztuki może być teoretycznie rozpatrywane jako system sterujący. W związku z powyższym można przyjąć, że systemem sterującym jest dzieło sztuki.



Odbiorca

Rys.10

A, B — systemy, C, D — tory sterownicze

Proces sterowniczy jest ciągiem zmian zachodzących na odpowiadających sobie wejściach i wyjściach systemów *A* lub *B*. W systemie sterowanym dochodzi do zmian strukturalnych, wynikających ze zmian strukturalnych w systemie sterującym. Proces zmian strukturalnych w systemach *A* i *B* odbywa się dzięki istnieniu komunikatów, czyli takich stanów fizycznych, które różnią się od innych stanów fizycznych w torze sterowniczym (*C* lub *D*). Komunikatem w tym znaczeniu może być wszystko, co tylko da się odróżnić od czegokolwiek innego w procesie sterowniczym. Sam proces oddziaływania w torze sterowniczym składa się z pewnej liczby komunikatów, a ta z kolei zależy od dokładności rozróżnienia ich stanów fizycznych. Tor sterowniczy zaczyna się na wyjściu źródła oddziaływania (jeden z systemów *A* i *B*), a kończy się na wejściu odbiornika (jeden z systemów *A* i *B*).

Komunikaty dzieli się na czynne (zjawiska) i bierne (ślady zjawisk). Wykorzystanie komunikatów biernych odbywa się przez ich transformację w komunikaty czynne. Komunikaty bierne istnieją bez przepływu energii i same nie mogą wytworzyć innych, dalszych komunikatów, a komunikaty czynne, które same mogą wytworzyć inne komunikaty,

istnieją dopóty, dopóki trwa przepływ energii. Dalej rozróżnia się także komunikaty pierwotne i wtórne. Różnica pomiędzy nimi wynika z istnienia procesu transformacji, czyli zmiany, jakiej podlega jeden komunikat przechodzący w drugi. Należy się także liczyć z tym, że podczas transformacji komunikatów biernych w komunikaty czynne mogą mieć miejsce zniekształcenia tych ostatnich.

Tory sterowania *C* i *D* będziemy nazywać: tor *C* — torem, który obrazuje proces dynamizacji dzieła sztuki (*A*) oraz kolejne jej modyfikacje (kolejne dynamizacje, odbiory) jego struktury. Tor sterowniczy *D* będzie obrazował to, co nazywamy odbiorem informacji zawartych w dziele sztuki, poznaniem struktury zaktualizowanej przez odbiorcę (*B*). W powyższym obwodzie sterowniczym systemem sterującym jest dzieło sztuki, które wytwarza komunikat dla systemu sterowanego, jakim jest odbiorca. By uwzględnić porządek teoriopoznawczy, można rozpatrywać system człowieka, także jako system sterujący — wysyłający informację: „jesteś dziełem sztuki” lub „masz związek ze światem wartości, czyli jesteś dziełem sztuki” — określający zapoczątkowanie procesu dynamizacji. Istotny jest jednak komunikat, jakim jest ta zmiana stanu fizycznego w torze sterowniczym, która określa komunikat czynny, którym jest struktura zaktualizowana (powstająca w wyniku oddziaływania w obwodzie sterującym), czyli komunikat wynikający z transformacji komunikatu biernego, jakim nazwiemy strukturę rudymენტarną dzieła sztuki (należy ten komunikat do procesu sterowniczego, stanowi w nim integralną część).

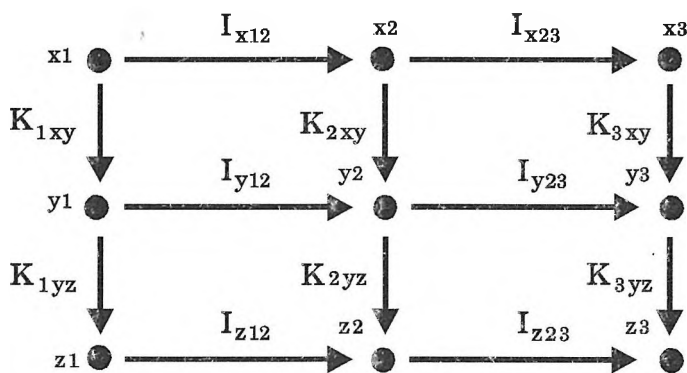
Transformacja jest procesem zmiany, w którym jeden komunikat — pierwotny, jest poddany zmianie w drugi komunikat — wtórny. Transformacje muszą być traktowane jako jednoznaczne, co oznacza, że transformacja jednego komunikatu daje w efekcie tylko jeden komunikat. Transformacja złożona z kilku kolejnych transformacji komunikatów nazywana jest transformacją wypadkową. Tak pojmowaną transformację można określić jako jednoznaczną, tzn. taką, że w wyniku zastosowania jej w stosunku do jednego oryginału otrzymuje się w efekcie tylko jeden obraz, przy czym oryginałem nazywa się taki komunikat, który należy do zbioru poprzecznego komunikatów na wyjściu źródła oddziaływania, obrazem natomiast taki komunikat, który należy do zbioru poprzecznego komunikatów na wejściu odbiornika oddziaływania.

Wśród różnych rodzajów transformacji ważna jest transformacja niebanalna, w wyniku zastosowania której do dowolnego komunikatu pierwotnego, otrzymujemy komunikat wtórny różniący się od komunikatu pierwotnego, ale będący wynikiem ich asocjacji.

Każdy system dynamiczny może ulec zmianie, zależne to jest od oddziaływania na niego innych, zewnętrznych systemów. Gdy pierwotny stan systemu ulega zmianie, wówczas można mówić o dwóch stanach: pierwotnym i wtórnym. Można powiedzieć o nich, że tworzą asocjację zawierającą informację. Przy poszukiwaniu informacji zawartych w zbiorze komunikatów można tak postępować, by otrzymywać niektóre informacje składające się na wypadkową pozostałych, innych informacji. Tym samym jeśli zgodzimy się traktować strukturę rudymენტarną jako komunikat pierwotny, a strukturę zaktualizowaną jako komunikat wtórny, to można zgodzić się z tym, że dynamizacja systemu dzieła sztuki, jako proces odwracalny, nie pozostawia żadnych śladów w strukturze dzieła, które wyszło z sytuacji estetycznej i powróciło do stanu struktury rudymენტarnej. Dzieło „oczekuje” zawsze w takim samym stanie, dla każdego odbiorcy.

W obwodzie sterowniczym A, B, C, D , można wyróżnić transformacje wzdłuż toru sterowniczego (kody), a także transformacje w poprzek toru sterowniczego (informacje), co oznacza, że komunikaty występujące w procesie sterowniczym mogą być traktowane jako zbiory łańcuchów kodowych lub zbiory łańcuchów informacyjnych.

Schematycznie można to przedstawić w modelowym ujęciu fragmentu toru sterowniczego:

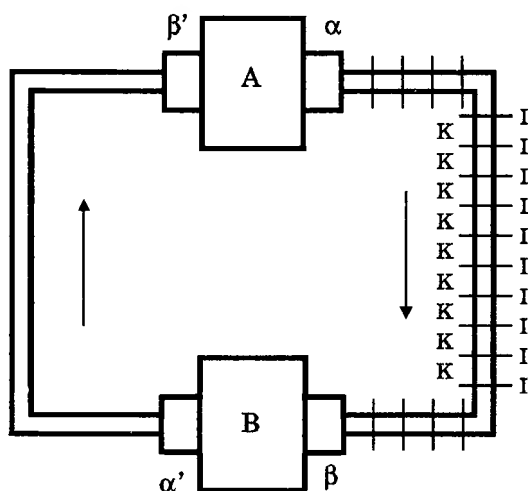


Rys. 11

I	— informacje
K	— kody
$x..., y..., z...,$	— łańcuchy komunikatów
$x1, x2, x3,...$	— poprzeczne łańcuchy komunikatów w stosunku do toru sterowniczego
$x1, y1, z1,...$	— wzdłużne łańcuchy komunikatów w stosunku do toru sterowniczego

istotne jest także pojęcie informowania:

„Informowanie jest to transformowanie informacji zawartych w łańcuchu oryginałów w informacje zawarte w łańcuchu obrazów”⁶⁵.



Rys. 12

α, α'	— zbiory oryginałów
β, β'	— zbiory obrazów
α	— nośna informacyjnie struktura zaktualizowana
β	— odbiór informacji o strukturze zaktualizowanej
I	— transformacje komunikatów w poprzek toru sterowniczego, zbiór łańcuchów informacyjnych
K	— transformacje komunikatów wzdłuż toru sterowniczego, zbiór łańcuchów kodowych

⁶⁵ M. Mazur, *Jakościowa...*, s. 82.

Oryginałem jest struktura zaktualizowana, istniejąca na wyjściu systemu dzieła sztuki. Obrazem jest także struktura zaktualizowana, ale na wejściu systemu odbiorcy, która zawiera informację, możliwą do rozpoznania, powstałą w procesie transformowania łańcuchów komunikatów.

Wśród różnych rodzajów informowania istotne jest informowanie symulacyjne, tzn. takie, w którym:

„...zbiór obrazów zawiera więcej informacji niebanalnych niż zbiór oryginałów”⁶⁶.

Ze strukturalnego punktu widzenia proces sterowniczy polega na transformacjach: transformacji oryginałów w transformację obrazów.

Związek pomiędzy systemem sterującym i sterowanym spełnia swoje zadanie wtedy, gdy zmiany na wejściu systemu sterowanego i zmiany na wyjściu systemu sterującego odpowiadają sobie, tzn., by transformacje w zbiorze oryginałów i informacje w zbiorze obrazów były takie same. W tym wypadku zastosowanie znajduje transformowanie analogowe, odbywające się za pomocą kodów zasadniczych, czyli takich, które umożliwiają transformację, dzięki której w dowolnym miejscu toru sterowniczego występują takie same operacje jak w zbiorze oryginałów, pomimo różnic w dowolnym poprzecznym zbiorze komunikatów. Dodajmy, że transformowanie analogowe stosowane jest przy badaniach opierających się na analizie modeli, gdzie model traktowany jest jako zbiór analogiczny do badanego systemu. Z modelu otrzymuje się informację na temat badanego systemu i tworzy się zestaw komunikatów występujących w poszczególnych związkach kodowych pomiędzy oryginałem a obrazem, czyli że w transformowaniu analogowym zachowuje się podobieństwo i proporcjonalność obrazów w stosunku do oryginałów. W przypadku kiedy niektóre komunikaty są wspólne dla kilku łańcuchów kodowych, tzn. kiedy mają one wspólny oryginał, ale różne obrazy, oznacza to, że mamy do czynienia z pseudoinformowaniem symulacyjnym. Rozumiemy to jako istnienie wielu interpretacji, które mogą należeć do grupy prawdziwych lub fałszywych w kolejnych odbiorach dzieła sztuki i np. dla kolejnych odbiorców. Można to też zinterpretować jako istnienie wielu dynamizacji w kolejnych odbiorach dzieła sztuki (także dla kolejnych odbiorców),

⁶⁶ M. Mazur, *Jakościowa...*, s. 84.

w wyniku których zbudowane zostają różne struktury zaktualizowane, co prowadzi do wielu interpretacji, pomimo że dotyczy tylko jednego dzieła sztuki.

Przedstawione powyżej zagadnienie informacji opisane jest na gruncie takich pojęć, jak system, łańcuch komunikatów i różnego rodzaju ich transformacje.

Konsekwentnie przejdziemy do rozumienia pojęcia informacji, która wynika ze sposobu informowania zawierającego komunikaty nie należące do żadnego łańcucha kodowego danego toru sterowniczego. Zajmiemy się informowaniem, w którym przejawia się istota jakościowego rozumienia informacji.

W tym celu należy wprowadzić pojęcie parainformowania, czyli informowania za pomocą parainformacji, w której zawarte są parakomunikaty, czyli takie komunikaty, które nie należą do żadnego łańcucha kodowego. Parainformacja jest informacją zawartą w asocjacji, której jednym z komunikatów jest parakomunikat:

„...parainformowanie nie może występować samodzielnie, lecz jako uzupełnienie informowania polegającego na transformowaniu informacji zawartych w łańcuchu oryginałów w informacje zawarte w łańcuchu obrazów”⁶⁷.

Dzieło sztuki jest źródłem parainformacji i tym samym parainformuje. Do komunikatów, które znajdują się w torze sterowania dzieło sztuki — człowiek, „dołączają się” parakomunikaty. Innymi słowy, po pierwsze, mamy tutaj na uwadze takie informacje, które dotyczą samego dzieła, w znaczeniu np. jego budowy fizycznej (ograniczeń), czasu trwania (np. spektakl teatralny), konkretnych treści (tego, co dzieło przedstawia dosłownie), do czego się odnosi (epoka, w jakiej zostało stworzone); podobnie np. w przypadku abstrakcyjnego ekspresjonizmu będzie się odnosić do stanu emocjonalnego artysty. Po drugie, należy brać pod uwagę informacje, które będą docierały do odbiorcy, a które wynikać będą np. z kontekstu, w jakim dzieło jest przedstawiane w danym momencie (budynek muzealny, *performance*, współczesne dzieła przedstawiające wydarzenia historyczne), oceny krytyków (instytucjonalizacja sztuki, istnienie decyzji, rozstrzygnięcia, że dany

⁶⁷ M. Mazur, *Jakościowa...*, s. 156.

obiekt jest dziełem sztuki, czyli że jest możliwy do zdynamizowania), własne nastawienie odbiorcy (jego stan psychiczny, emocjonalny, wiedza, kultura, wykształcenie i wrażliwość estetyczna). W szerszym kontekście, na co zwraca uwagę Mazur, wszelka informacja oparta na jakimkolwiek języku (łącznie z matematycznym) zawiera parainformację. Dlatego na przykład opiera się na znajomości języka przez czytelnika, znajomości pojęć, umiejętności obserwacji sytuacji, umiejętności odczytywania znaczenia i np. zdolności oceny zdań pod względem sensu. Stąd wynika ocena sensów i zrozumienie znaczenia — informacje zawarte w dziele są odebrane dzięki uzupełnianiu ich przez parainformację. Parainformacje piszącego i czytelnika pokrywają się, zyskują jakościowy, szerszy od ilościowego wymiar.

„To co humaniści nazywają «treścią», «znaczeniem», «zrozumieniem» itp. jest po prostu dołączaniem się własnych parainformacji odbiorcy do informacji otrzymywanych przezeń z zewnątrz”⁶⁸.

Zagadnienie parainformacji znajduje swoje odzwierciedlenie w historii sztuki. Na przykład malarstwo tradycyjne dążyło do takiego typu komunikacji, w którym największe uzasadnienie miało transformowanie. Stopniowo techniki malarskie pozwalały na coraz mniejszą dokładność i niejednoznaczność obrazu. W efekcie malarstwo stało się paratransinformujące. Na gruncie awangardy XX wieku mamy do czynienia z dziełami sztuki, które w przeważającej części i w dużym stopniu zawierają parainformację podlegając paratransinformowaniu — treści, które przekazują z założenia są niejednoznaczne, trudne do przekazania, jakby koniecznie wymuszające taki typ komunikacji. Odbiorca często staje się współtwórcą dzieła (np. happening).

Można zatem twierdzić, że jedyną informacją, jaką odbieramy z dzieła sztuki lub jaką zawiera dzieło sztuki, jest informacja o strukturze zaktualizowanej. Kryterium wyróżnienia jakości informacji jest kwestią odbiorcy. To, że dzieła sztuki są podobnie rozpoznawane (odbierane) przez wielu odbiorców, prowadzi do osiągnięcia pewnego stopnia ich rozpoznania i w efekcie zintersubiektywizowania wiedzy na ich temat. Proces ten wynika z historycznego rozwoju kultury i sztuki jako dwóch wzajemnie określających się systemów. Można

⁶⁸ M. Mazur, *Jakościowa...*, s. 166.

mówić o dołączaniu się w torze sterowania komunikatów generujących informację, które w istocie są parainformacjami, gdyż ich źródłem nie jest dzieło sztuki. Dzieło traktowane jest tutaj jako takiego rodzaju źródło, które umożliwia lub „prowokuje” dołączanie się takich właśnie komunikatów. W tym znaczeniu dzieło sztuki może być potraktowane jako źródło parainformacji i w tym znaczeniu także parainformuje.

Zwróćmy uwagę na słowa Mukařovskiego piszącego w książce *Wśród znaków i struktur*, że dzieło sztuki, jego struktura:

„...zachowuje tożsamość, podczas gdy jej wewnętrzny porządek, współzależność elementów, nieustannie się zmienia”⁶⁹.

Dzieło sztuki nie jest jednoznaczna i powtarzalna (w sensie odbioru) konstrukcją, strukturą znaczeniową, ale obok stałych fragmentów struktury, niedynamicznych, realizuje historycznie określony zbiór możliwości, który znajduje się w obszarze pewnych reguł, systemów i zwyczajów.

Istotne jest, że tym, co wspólne dla różnych struktur, to ich właściwości znaczeniowe i znaczeniotwórcze, a nie sama problematyka nośnika materiałowego, podłoża substancjalnego. Dla Mukařovskiego dzieło sztuki jest wysoko zorganizowanym znakiem, a różne rodzaje sztuki są różnymi rodzajami znaków. W znaku odróżnia się materialny nośnik oraz znaczenie jako możliwość odniesienia znaku do czegoś istniejącego poza nim samym. Tym samym dzieło sztuki jest znakiem o bardzo złożonej i wielowymiarowej strukturze znaczeniowej, której wszystkie elementy razem wzięte są nośnikami pełnego sensu. Elementy i relacje struktury zwane wewnętrznymi, tworzą tzw. znaki cząstkowe, a związki pomiędzy nimi tworzą porządek elementów ważnych dla dzieła jako całości. Sposób budowania wzajemnych połączeń pomiędzy elementami dzieła sztuki przez artystę określony jest systemem kultury, rozwojem świadomości społecznej, normami i wiedzą na danym etapie rozwoju historycznego. Dzieło poprzez swoją budowę staje się świadectwem stosunku twórcy do rzeczywistości i również ze strony odbiorcy „oczekuje” odpowiedniego określenia się, gdy ten stanie wobec dzieła.

Mukařovsky zwraca uwagę, że nośnikami pełnego sensu obok „treściowych” i „formalnych” są wszystkie dające się w dziele sztuki

⁶⁹ J. Mukařovsky, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa 1970, s. 26.

wyróżnić składniki. Artysta tworząc dzieło buduje strukturę z myślą o określonej funkcji. Wynika to z tego, że dzieło jest tworzone z indywidualnego punktu widzenia artysty i jedynie w jakiś sposób adresowane jest do odbiorcy.

„Wtedy także w pełni zrozumiemy, że funkcje dzieła to nie oddzielone nawzajem od siebie szufladki, lecz dynamiczny ruch przeobrażający stale postać dzieła od jednego odbiorcy do drugiego, od jednego narodu do drugiego, z jednej epoki w drugą”⁷⁰.

Dlatego również dla zrozumienia struktury artystycznej zwraca się szczególną uwagę nie tylko na problem istniejących w niej współzależności pomiędzy częściami i całością, ale także na jej znaczeniową współzależność elementów, uwarunkowaną czasem i miejscem;

„Dlatego w pojęciu struktury artystycznej uwydatniamy cechę bardziej szczególną niż sama współzależność między całością a jej częściami. W naszym rozumieniu za strukturę można uważać tylko taki zespół składników, którego wewnętrzna równowaga ma charakter dynamiczny: ulega zakłóceniom i wciąż kształtuje się na nowo”⁷¹.

Funkcją dzieła sztuki jest dynamiczny ruch, dzięki któremu zachodzi transformacja struktury — ten ruch decyduje o przesunięciach w strukturze całości.

Przedmiotowe odniesienie dzieła sztuki jako znaku dotyczy całościowego stosunku odbiorcy do rzeczywistości. Również dlatego, że każdy ze składników dzieła ma możliwość przenoszenia znaczeń i uczestniczenia w wielu odniesieniach, każdy z nich może stać się nośnikiem wartości pozaestetycznych. W związku z tym, że odbiorca przystępuje do dzieła sztuki z własnym systemem wartości i wiedzy o rzeczywistości, elementy formalne należące do dzieła sztuki stają się zrozumiałe właśnie z punktu widzenia odbiorcy i całościowego ujęcia dzieła — także wtedy powstają różne jego znaczenia. Dla Mukařovskiego rozróżnienie pomiędzy aspektami „formalnym” i „treściowym” w badaniach nad budową dzieła sztuki jest nie do końca przeprowadzone. Natura dzieła sztuki leży w jego nieokreśloności pod względem wyróżnienia elementów jego budowy formalnej. Podobnie

⁷⁰ J. Mukařovsky, *Wśród...*, s. 37.

⁷¹ J. Mukařovsky, *Wśród...*, s. 26.

wartości estetyczne należące do dzieła przynależą mu jedynie w znaczeniu przynależenia do materialnego artefaktu jego struktury, jako potencjalne w dziele sztuki. Dzięki aktowi percepcji, dzieło sztuki — ten materialny artefakt, ma zdolność powoływania obiektów estetycznych w świadomości (w myślach) odbiorcy.

*

Możliwe jest, że artefakty kierują strukturą odbiorcy, by ten mógł rozpoznać strukturę obiektu jako estetyczną. Co prawda, ta ostatnia uwaga natrafia na pewne trudności związane z uzgodnionym porządkiem teoriopoznawczym, istniejącym na gruncie sytuacji estetycznej. Niezależnie od tego głównym celem było opisanie kontekstu przedmiotowego, czyli dynamizacji struktury rudymentarnej dzieła sztuki i przyjęcie za pierwotne działanie sygnału inicjującego płynącego od odbiorcy do dzieła sztuki. Należy dodać, że człowiek w powyższym kontekście jest opisany jako system dynamiczny, co wynika ze sposobu zachodzenia interakcji takiego systemu z otoczeniem. Tym samym można powiedzieć, że mamy tutaj do czynienia z sytuacją wzajemnej dynamizacji przedmiotu przez podmiot i podmiotu przez przedmiot — ale tylko wtedy, gdy te dwa systemy są elementami obwodu sterowniczego.

Bibliografia

1. R. L. Ackoff, *Decisions and Organization*, w „General Systems”, 1959.
2. R. L. Ackoff, *Decyzje optymalne w badaniach stosowanych*, PWN, Warszawa 1969.
3. R. L. Ackoff, *Systems, Organizations, and Interdisciplinary Research*, w „Systems: Research and Design”, pod red. D. P. Eckmana, John Wiley & Sons, New York 1961.
4. N. A. Amasow, *Modelowanie informacji i programów w systemach złożonych*, w „Perspektywy Cybernetyki” Warszawa 1965.
5. Arystoteles, *Fizyka*, PWN, Warszawa 1968.
6. W. Ross Ashby, *General system theory as a new discipline*, w „General Systems”, 1958, nr 3.
7. W. Ross Ashby, *Wstęp do cybernetyki*, PWN, Warszawa 1961.
8. W. Ross Ashby, *Introductory Remarks at Panel Discussion*, w „Views on General Systems Theory”, pod red. M. D. Mesarovića, John Wiley & Sons, New York 1964.
9. S. Beer, *Below the Twilight Arch — A Mythology of Systems*, w „Systems: Research and Design”, pod red. D. P. Eckmana, John Wiley & Sons, New York 1961.
10. J. Benes, *Teoria systemów*, PWN, Warszawa 1979.
11. L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów*, PWN, Warszawa 1984.
12. L. von Bertalanffy, *An Outline of General System Theory*, w „British Journal of Philosophical Science” 1950, nr 1.
13. L. von Bertalanffy, C. G. Hempel, R. E. Bass, H. Jonas, *General System Theory: A New Approach to Unity of Science*, w „Human Biology” 1951, nr 23.
14. L. von Bertalanffy, *General System Theory*, w „Main Currents in Modern Thought” 1955, nr 11.
15. L. von Bertalanffy, A. Rapoport, *General Systems*, w „Society for General Systems Research”, Washington, D.C. od 1956.
16. L. von Bertalanffy, *General Systems Theory, a Critical Review*, w „General Systems”, vol. VIII, Ann Arbor 1962.
17. G. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1933.
18. W. W. Bojarski, *Podstawy analizy i inżynierii systemów*, PWN, Warszawa 1984.
19. W. Buckley, *Sociology and Modern Systems Theory*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New York 1967.
20. P. B. Checkland, *Czy myślenie systemowe i metody systemowe muszą pozostać rozdzielone*, w „Zagadnienia Naukoznawstwa” 1978, nr 1 (53).
21. M. Crozier, E. Friedberg, *Człowiek i system*, PWE, Warszawa 1982.

22. A. Daniels, D. Yeates, *Podstawy analizy systemów*, WNT, Warszawa 1974.
23. G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, w pod red. M. Gołaszewskiej, „Estetyka w świetle”, t. I, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984.
24. M. Eigen, R. Winkler, *Gra*, PWN, Warszawa 1983.
25. W. Gasparski, *Pojęcie systemu. Z zagadnień metodologii badań i projektowania systemowego*, w „Projektowanie maszyn i systemów cyfrowych”, PWN, Warszawa 1972.
26. W. Gasparski, A. Lewicka, *Problematyka badań systemowych. Próba charakterystyki*, w „Prakseologia”, 1973, nr 2 (46).
27. W. Gasparski, *Projektowanie i systemy*, w „Projektowanie i systemy”. (Zagadnienia metodologiczne, t. I), Komitet Naukoznawstwa PAN.
28. W. Gasparski, *Ujęcie systemowe jako styl. Projektowanie i systemy*, Wrocław 1985.
29. M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970.
30. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
31. M. Gołaszewska, *O naturze wartości estetycznych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986.
32. M. Gołaszewska, *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle teorii systemów względnie izolowanych*, w „Studia Estetyczne”, t. XXII, Warszawa 1985.
33. M. Gołaszewska, *Żarys estetyki*, PWN, Warszawa 1986.
34. M. Gołaszewska, *Istota i istnienie wartości*, PWN, Warszawa 1990.
35. J. Gościński, *Cybernetyczne podstawy informatyki*, OBRI, Warszawa 1973.
36. H. Górecki, *Synteza struktur hierarchicznych wielkich systemów*, AGH, Kraków 1979.
37. E. Grabska, A. Polarska, *Rola komputera w ocenie estetycznej kształtów*, w „Informatyka”, 1991, nr 6.
38. P. Graff, *Sztuka jako system*, Instytut Filozofii i Socjologii, PAN, Warszawa 1987.
39. R. Gunzenhauser, *Ästhetisches Mass und ästhetische Information*, Quickborn 1962.
40. J. Habr, J. Vepřek, *Systemowa analiza i synteza*, PWE, Warszawa 1976.
41. A. D. Hall, R. E. Fagen, *Definition of System*, w „General Systems” 1956, vol. 1.
42. M. Heller, recenzja z pracy W. I. Arnolda, *Teoria katastrof*, Uniwersytet Moskiewski 1983, w „Zagadnienia filozoficzne w nauce”, PAT, Kraków 1985, nr 7.
43. M. Heller, M. Lubański, S. W. Ślaga, *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1980.
44. J. Hubert, *Twórczość. Próba definicji przy użyciu pojęcia negentropii*, w „Studia Filozoficzne” 1974, nr 8 (105).
45. I. Ihnatowicz, *Człowiek. Informacja. Społeczeństwo*, Warszawa 1989.
46. R. Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960.
47. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1966.
48. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1976.
49. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. III, PWN, Warszawa, 1981.
50. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
51. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, cz. 1, PWN, Warszawa 1987.
52. R. Ingarden, *Wykłady z estetyki*, PWN, Warszawa 1989.
53. A. M. Jagłom, J. M. Jagłom, *Prawdopodobieństwo i informacja*, KiW, Warszawa 1963.
54. B. Kamiński, M. Okólski, *Granice modelowania globalnego*, Warszawa 1973.
55. J. G. Kemeny, *Nauka w oczach filozofa*, Warszawa 1967.

56. G. J. Klir, *Ogólna teoria systemów*, WNT, Warszawa 1976.
57. K. Kłosak, *Ż teorii i metodologii filozofii przyrody*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1980.
58. T. Kocowski, *Potrzeby człowieka. Koncepcja systemowa*, w „Monografia”, nr 11 (1), Politechnika Wrocławska, Wrocław 1978.
59. J. Kolipiński, *Człowiek, gospodarka, przestrzeń*, w „Studia”, t. LXXIII, KPZK PAN, Warszawa 1980.
60. J. Konieczny, *Podstawy analizy systemowej*, WAT, Warszawa 1973.
61. J. Konieczny, *Podejście systemowe*, WAT, Warszawa 1982.
62. M. J. Kostecki, K. Mreła, *Człowiek w świecie organizacji*, Warszawa 1979.
63. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w „Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?”, pod red. S. Morawskiego, Czytelnik, Warszawa 1987.
64. R. Kulikowski, *Analiza systemowa i jej zastosowanie*, PWN, Warszawa 1977.
65. T. Kulka, *O artystycznej i estetycznej wartości sztuki*, w pod red. M. Gołaszewskiej, „Estetyka w świecie”, t. I, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 1984.
66. S. Langer, *Nowy sens filozofii*, PIW, Warszawa 1976.
67. E. Laszlo, *Systemowy obraz świata*, PWN, Warszawa 1978.
68. E. Laszlo, *Introduction to Systems Philosophy*, Gordon and Breach, London — New York 1972.
69. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, PIW 1970.
70. M. Lubański, *Filozoficzne zagadnienie teorii informacji*, Warszawa 1975.
71. J. Makota, *Estetyka informacyjna Maxa Bensego*, w „Studia Estetyczne”, t. XX/XXI, Warszawa 1983-84.
72. A. Malinowski, *Ukierunkowanie strukturalne — centralny problem dalszego rozwoju teorii systemów*, w „Prakseologia”, 1973, nr 2.
73. W. Marciszewski, *Dzieła sztuki jako znaki*, Warszawa 1963.
74. S. Maser, *Kybernetisches Modell ästhetischer Probleme (Ist Ästhetik heute noch möglich?)*, w „Ästhetik heute”, pod red. A. Giannarása, UTB, Francke Verlag, München 1974.
75. M. D. Mesarović, *Fundations for a General Systems Theory*, w pod red. M. D. Mesarovića, „Views on General Systems Theory”, John Wiley & Sons, New York 1964.
76. M. Mesarović, E. Pestel, *Ludzkość w punkcie zwrotnym*, PWE, Warszawa 1977.
77. M. Mazur, *Cybernetyka i charakter*, PIW, Warszawa 1976.
78. M. Mazur, *Jakościowa teoria informacji*, WNT, Warszawa 1970.
79. J. G. Miller, *Systemy żywe*, w „Prakseologia”, 1969, nr 34.
80. M. Mitias, *Ontologiczne usytuowanie jakości estetycznych*, w pod red. M. Gołaszewskiej, „Eidos sztuki”, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988.
81. M. Mitias, *Miejsce jakości estetycznej*, w pod red. M. Gołaszewskiej „Estetyka w świecie”, t. IV, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
82. A. Moles, *Informationsästhetik*, w „Ästhetik heute”, pod red. A. Giannarása, UTB, Francke Verlag, München 1974.
83. A. Moles, *Informationelle Poetik — Strukturen der poetischen Nachricht — Empfindungsebenen*, w „Theorien der Kunst”, pod red. D. Henricha, W. Isera, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982.

84. P. K. M'Pherson, *Nauka o systemach i filozofia systemów*, w „Zagadnienia Naukoznawstwa”, 1974, nr 4 (40).
85. M. Porębski, *Sztuka a informacja*, WL, Kraków-Wrocław 1986.
86. J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa 1970.
87. J. Müller, *Informacja w cybernetyce — Informatyka*, MON, Warszawa 1974.
88. E. Nęcka, *Poznawcze funkcje analogii*, w „Studia Filozoficzne”, 1984, nr 6.
89. M. Ostrowicki, *Dzieło sztuki jako system*, w *Sztuka i Filozofia*” nr 6, Uniwersytet Warszawski, 1993.
90. M. Ostrowicki, *Ingardenowska koncepcja budowy dzieła sztuki na gruncie analizy systemowej*, w pod red. L. Sosnowskiego, „Estetyka Romana Ingardena”, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.
91. M. Ostrowicki, *Sztuki „koń trojański”*, w pod red. M. Ostrowickiego, „Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna”, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
92. M. Ostrowicki, *Teoria sytuacji estetycznej M. Gołaszewskiej jako fundament estetyki*, w „Edukacja Filozoficzna”, vol. 22, 1996.
93. J. Piaget, *Strukturalizm*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.
94. T. Pszczołowski, *Pojęcia prakseologiczne*, w „Prakseologia”, nr 34.
95. A. Rapaport, *Ujęcie ogólnej teorii układów*, w „Studia Filozoficzne”, 1963, nr 1.
96. H. Read, *Sens sztuki*, Warszawa 1982.
97. S. D. Ross, *Dzieło sztuki i jego ogólne odniesienia*, w pod red. M. Gołaszewskiej, „Estetyka w świecie”, t. II, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986.
98. K. Rosner, *Metoda strukturalna w badaniach nad sztuką i kulturą*, w „Studia Estetyczne”, t. XIX, Warszawa 1982.
99. K. Rosner, *Współczesna semiotyka kulturalna i jej główne orientacje metodologiczne w badaniach nad sztuką*, w „Studia Estetyczne”, t. XIV, Warszawa 1977.
100. J. Rudniański, *Homo cogitans*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975.
101. W. Sadowski, *Nauka o nauce a teoria systemów ogólnych*, w „Zagadnienia Naukoznawstwa”, 1968, nr 3 (15).
102. W. Sadowski, *Ogólna teoria systemów jako metateoria*, w „Prakseologia”, 1973, nr 2.
103. W. Sadowski, *Podstawy ogólnej teorii systemów. Analiza logiczno-metodologiczna*, Warszawa 1978.
104. G. Shortess, *Mental Models for Interactive Art*, w „Art and Emotions”, Perm Institute of Culture, Perm 1991.
105. A. Siciński, *Pojęcia „potrzeby” i „wartości” w świetle koncepcji systemu (wstępna propozycja)*, w „Studia Filozoficzne”, 1976, nr 12.
106. P. Sienkiewicz, *Systemy kierowania*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
107. R. Smith, *Conceptual Art*, w „Conceptual of Modern Art”, Nikos Stangos, Thames and Hudson, London 1981.
108. T. Stanicki, *Teoria systemów*, Politechnika Wrocławska, Wrocław 1975.
109. R. Staniszewski, *Teoria systemów*, Ossolineum, Wrocław 1988.
110. I. Steward, *The seven elementary catastrophes*, w „New Scientist”, 20 November 1975, vol 68, nr 976.

111. W. Stróżewski, *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, w „Studia Estetyczne”, t. XV, Warszawa 1978.
112. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
113. J. Sure, *Malarze mówią*, Kraków 1963.
114. W. Sztoff, *Modelowanie i filozofia*, Warszawa 1971.
115. J. M. Szymański, *Cybernetyka przeformułowana*, Ossolineum, Wrocław 1988.
116. J. M. Szymański, *Życie systemów*, Warszawa 1991.
117. R. Tadeusiewicz, *W stronę uśmiechniętych maszyn*, Alfa, Warszawa 1989.
118. Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęściu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.
119. R. Thom, *Od wizerunku do symbolu*, w „Rocznik Polskiego Towarzystwa Matematycznego”, seria II: „Wiadomości Matematyczne”, t. XXIII, 1980.
120. R. Thom, *Matematyka a rozumienie*, w „Rocznik Polskiego Towarzystwa Matematycznego”, seria II: „Wiadomości Matematyczne”, t. XXIII, 1981.
121. R. Thom, *Ku odrodzeniu filozofii przyrody*, w „Zagadnienia filozoficzne w nauce”, PAT, Kraków 1985, nr 7.
122. R. Thom, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorrello i Simoną Morini*, PIW, Warszawa 1991.
123. R. Thom, *Matematyka „nowoczesna”: pomyłka pedagogiczna i filozoficzna?* w „Wiadomości Matematyczne”, t. XVIII.
124. J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków, 1992.
125. M. Wallis, *Świat sztuki i świat znaków*, Warszawa 1960.
126. G. M. Weinberg, *Myślenie systemowe*, WNT, Warszawa 1979.
127. H. White, J. Tauber, *Systems analysis*, Saund, Washington, 1969.
128. N. Wiener, *Cybernetyka a społeczeństwo*, KiW, Warszawa 1961.
129. N. Wiener, *Cybernetyka czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, PWN, Warszawa 1971.
130. A. L. Zadeh, E. Polak, *System theory*, McGraw-Hill, New York 1969.
131. E. C. Zeeman, *Badania ongiś i dziś*, w „Wiadomości Matematyczne”, t. XXIV, 1982.
132. E. C. Zeeman, *Catastrophe Theory, (Selected Papers)*, 1972-77, Addison-Wesley Publishing Company 1977.
133. S. Ziemia, W. Jarominek, R. Staniszewski, *Problemy teorii systemów*, Ossolineum, Warszawa — Wrocław 1980.

**z KSIĘGARNIE PWN,
W KTÓRYCH MOŻNA KUPIĆ
I ZAMÓWIĆ WSZYSTKIE PUBLIKACJE
NASZEGO WYDAWNICTWA:**

Księgarnie własne PWN

KATOWICE

Księgarnia PWN i DK, ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

KRAKÓW

Księgarnia PWN, ul. św. Tomasza 30, 37-027 Kraków

ŁÓDŹ

Księgarnia PWN, ul. Więckowskiego 13, 90-721 Łódź

POZNAŃ

Księgarnia PWN, ul. Wodna 8/9, 61-782 Poznań

WARSZAWA

Księgarnia PWN, ul. Miodowa 10, 00-251 Warszawa

WROCŁAW

Księgarnia PWN, ul. Kuźnicza 56, 50-138 Wrocław

Księgarnie promocyjne PWN

BIALYSTOK

Księgarnia, ul. Lipowa 43, 15-424 Białystok

Księgarnia ORPAN, ul. Świętojańska 13, 15-082 Białystok

BIELSKO-BIAŁA

Księgarnia „Oświata”, ul. 11 Listopada 33, 43-300 Bielsko-Biała

BYDGOSZCZ

Księgarnia „Naukowa”, ul. Jezuicka 8/10, 85-102 Bydgoszcz

Księgarnia „Współczesna”, ul. Gdańska 5, 85-005 Bydgoszcz

CHORZÓW

Księgarnia „Słowo”, ul. Wolności 15, 41-500 Chorzów

CZĘSTOCHOWA

Księgarnia i Antykwariat, al. NMP 18, 42-500 Częstochowa

GDAŃSK

Księgarnia „Naukowa”, ul. Grunwaldzka 111/113, 80-244 Gdańsk

GLIWICE

Księgarnia „Mercurius”, ul. Konstytucji 14b, 44-100 Gliwice

KATOWICE

Księgarnia ORPAN, ul. Bankowa 11, 40-007 Katowice

KIELCE

Księgarnia „Naukowa”, ul. Paderewskiego 19/23, 25-536 Kielce

KRAKÓW

Księgarnia „Skarbnica”, os. Centrum C bl. 1, 31-929 Kraków

Księgarnia „Techniczna”, ul. Podwale 4, 31-118 Kraków

Księgarnia „Elefant”, ul. Podwale 6, 31-118 Kraków
Księgarnia „Suszczyński i S-ka”, Rynek Główny 23, 31-008 Kraków

LUBLIN

Księgarnia „Współczesna”, Aleje Racławickie 26, 20-037 Lublin
Księgarnia ORPAN, pl. Marii Skłodowskiej-Curie 5, 20-031 Lublin

ŁÓDŹ

Księgarnia „Akademicka”, ul. Narutowicza 50, 90-135 Łódź
Księgarnia „Naukowa”, ul. Piotrkowska 102a, 90-004 Łódź
Księgarnia „E. Stempel”, ul. Piotrkowska 11, 90-406 Łódź

OLSZTYN

Księgarnia „Żak”, ul. Oczapowskiego 6, 10-718 Olsztyn
Księgarnia „LOGOS”, ul. Kołobrzeska 5, 10-414 Olsztyn
Księgarnia „Centrum Książki”, pl. Wolności 2/3, 10-959 Olsztyn

OPOLE

Księgarnia „Omega”, Rynek 19/21, 45-015 Opole

PIŁA

Księgarnia „MJL”, ul. 14 Lutego 2, 64-920 Piła

POZNAŃ

Księgarnia Uniwersytecka „UNIMARKET”, ul. Zwierzyniecka 7, 60-586 Poznań
Księgarnia „Naukowa” Ossolineum, al. Marcinkowskiego 30, 61-745 Poznań
Księgarnia ORPAN, ul. Mielżyńskiego 27/29, 61-725 Poznań

RZESZÓW

Księgarnia nr 208, ul. Dąbrowskiego 58a, 35-036 Rzeszów
Księgarnia Szkolno-Pedagogiczna, ul. Kościuszki 3, 35-100 Rzeszów

SIEDLCE

Księgarnia „Współczesna”, ul. Piłsudskiego 68, 08-110 Siedlce

SŁUPSK

Księgarnia „Ratuszowa”, ul. Filmowa 5, 76-200 Słupsk

ŚWIDNICA

Księgarnia „Eureka”, ul. Długa 1, 58-100 Świdnica

SZCZECIN

Księgarnia „Naukowa”, ul. Wyzwolenia 12/14, 70-555 Szczecin

TORUŃ

Księgarnia „A. Bednarek”, ul. Szeroka 48, 87-100 Toruń
Księgarnia Naukowa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ul. Reja 25, 87-100 Toruń

WARSZAWA

Księgarnia ORPAN, Pałac Kultury i Nauki, 00-901 Warszawa
Główna Księgarnia Techniczna, ul. Świętokrzyska 14, 00-050 Warszawa
Księgarnia „Studencka”, ul. Rakowiecka 41, 02-521 Warszawa
Księgarnia „Bellona” im. Stefana Żeromskiego, al. Solidarności 119, 00-897 Warszawa
Księgarnia Fundacji Pomocy Bibliotekom Polskim, ul. Marszałkowska 74, 02-524 Warszawa

WROCŁAW

Księgarnia Wydawnictwa Dolnośląskiego im. Henryka Worcella, ul. Świdnicka 28, 50-066 Wrocław

ZIELONA GÓRA

Księgarnia Naukowa, ul. Pod Filarami 3, 65-068 Zielona Góra.

WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN SP. Z O.O.
KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA 30

Wydanie I. Ark. druk. $8^{12/16}$
Druk ukończono w maju 1997 r.

SKŁAD: REPROTEKST, KRAKÓW, UL. HALICKA 9
DRUK: ZG „DROGOWIEC”, KIELCE, UL. SIENNA 2