

prof. dr hab. Andrzej Bednarczyk

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie im. Jana Matejki

O czym „mówi” dzieło sztuki?¹

To pytanie zdaje się wielką tajemnicą, której rozwiązanie rezerwuje się dla wąskiego grona fachowców. Szczególnej ostrości nabrało wraz z pojawieniem się dzieł sztuki nieprzedstawiającej; w jej przypadku nie istnieje motyw ani temat, który można by ująć słowami. Sale muzealne pełne są zwiedzających, którzy więcej czasu spędzają na czytaniu opisów niż na oglądaniu dzieł. Widziałem grupę niemieckich prowincjuszy z nabożeństwem wpatrujących się w przewodniczkę uchylającą przed nimi rąbka tajemnicy tego, co oglądają bez jakiegokolwiek zrozumienia. Gdy pierwszy raz z grupą studentów odwiedziłem muzeum Hamburger Bahnhof w Berlinie, zwróciła moją uwagę architektura wejściowego holu, a w szczególności jedna ze ścian pokryta w całości drewnianą, prostą boazerią. Podeszedłem i przesunąłem po niej dłonią. Wtedy podbiegł do mnie strażnik i rzekł: „Proszę nie dotykać, to jest dzieło sztuki”. To, co wziąłem za ścianę, okazało się instalacją artysty, którego nazwiska już nie wspomnę.

Tak, wszyscy miewamy kłopoty z odpowiedzią na tytułowe pytanie: *o czym „mówi” dzieło sztuki, co jest treścią kompozycji, jaki jest przekaz dzieła sztuki?* Wprawdzie na poziomie intuicji jakoś udaje się uchwycić przecucie możliwych treści, ale gdy zaczynam ubierać w słowa to, co rozbłysnęło na ułamek sekundy światłem zrozumienia, gmatwa się nadmiernie i gubi sens w meandrach nieadekwatnych i niestosownych zdań, zbudowanych z pojęć wytrzebionych ze znaczenia.

Możliwe, że powodem tych kłopotów jest niespotykane wcześniej szybkie tempo oraz szerokie spektrum zmian zachodzących w sztuce. Dlatego wszelkie dokonane już ustalenia, linie demarkacyjne i sztywne konstrukcje logiczne przedawniają się, zanim jeszcze zdążą okrzepnąć. Skodyfikowane i uświęcone tradycją metody opisu dynamicznie przekształcającej się sztuki po prostu nie są w stanie za nią nadążyć. Jakikolwiek byłyby powody tych problemów, widzę, że nie jestem w tym osamotniony. Wielu artystów, a i niemało teoretyków, rezygnuje z trudu opisywania znaczeń artystycznych przekazów, poprzestając na ich katalogowaniu.

Jak opisać rzeczywistość, która ulega zbyt głębokim i szybkim przemianom, aby jej utrwalanie miało jakkolwiek poznawczy sens? Może pomocne będzie pojęcie przestrzeni fazowej, na które natknąłem się w czasie lektury książki Rogera Penrose’a pt: *Cykle czasu. Nowy niezwykle obraz Wszechświata*. Przestrzeń fazową można pokrótce wyjaśnić jako przestrzeń wszystkich możliwych stanów badanego układu, podlegającego metamorfozom w czasie. Jeżeli ewolucja układu jest zdeterminowana, można wyznaczyć trajektorię kolejnych stanów układu. Innymi słowy, dzięki zastosowaniu pojęcia przestrzeni fazowej można na podstawie obserwacji opisać tożsamość podlegającego przemianom

¹ W niniejszym opracowaniu wykorzystałem obszerne fragmenty moich wcześniejszych tekstów: *Zabawa klockami* oraz *Platforma w Browarze* [przyt. – A.B.].

obiekty w jego przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. To na tej zasadzie skonstruowane są programy komputerowe pozwalające przewidzieć z dużą dozą prawdopodobieństwa aktualny wygląd twarzy człowieka na podstawie fotografii sprzed wielu lat. A co, jeśli przyłożyć tego typu pojęcia i idee do nieznosnie zamglonej sfery sztuki i za ich pomocą ją przeegzaminować?

Jako pierwszy obiekt wybrałem język i jego realizacje. Za punkt wyjścia obrałem definicję języka zaczerpniętą z *Archeologii wiedzy* Michela Foucaulta, gdzie stwierdza on, że: „Język [...] to skończony zespół reguł, który pozwala na nieskończenie wiele realizacji”. Określenie języka jako zespołu reguł zdaje się lepsze od definicji zawierających w sobie wymóg skończonego zespołu znaków, gdyż znaki są już realizacjami językowymi. Ponadto definicje te ograniczają się jedynie do języków alfabetycznych, pomijając szerokie spektrum języków obywatelskich się bez nich. Czyż bowiem malarstwo, jako skończony zespół reguł pozwalający na nieskończenie wiele realizacji, nie jest rodzajem języka?

Zestawianie tej definicji z różnymi pojęciami ukazało język jako atraktorowe pole potencjalności w przestrzeni fazowej. To pozwala traktować język jako układ potencjalności o pewnym poziomie entropii, a wtedy charakteryzuje się cechą, którą można nazwać pędem, a co za tym idzie bezwładnością. Jeżeli więc język określić jako atraktorowe pole potencjalności przestrzeni fazowej, to dyskurs zawierający dokonane już realizacje językowe będzie atraktorowym polem kontekstualnym w przestrzeni konfiguracyjnej, charakteryzującym się nie tylko pędem, ale i ziarnistością. Obydwa rodzaje pól można rozwinąć w wielowymiarowe przestrzenie tożsamości obiektów językowych.

Tożsamość realizacji językowych w zderzeniu z pojęciem przestrzeni *n*-wymiarowej

Mówi się, że przestrzeń ma tyle wymiarów, ile przez jeden punkt jesteśmy w stanie przeprowadzić prostych pozostających względem siebie pod kątem prostym. W zgodzie z powyższym mówimy, że do określenia kształtu i pozycji trójwymiarowej bryły potrzebne są długość, szerokość i wysokość. Gdy badany obiekt zmienia pozycję lub dokonują się w nim jakieś inne zmiany, do jego opisu potrzebujemy czwartego „wymiaru”, czyli czasu, który staje się w tym przypadku składową czterowymiarowej sytuacji. Wymiary badanego obiektu mają to do siebie, że nie możemy zaprzeczać istnieniu jednego z nich i nadal zachować możliwość adekwatnego do rzeczywistości opisu. Nie można na przykład twierdzić, że kula jest tożsama z kołem, a graniastosłup z trójkątem. W przestrzennym modelowaniu tożsamości obiektu można wyznaczyć trzy rodzaje wymiarów: kształtujące, zaniedbywalne i konieczne do zaniebdania.

Opisane powyżej metody zastosujemy, *per analogiam*, do rozważania tożsamości realizacji językowych. Gdy rozmawiam z kimś twarzą w twarz, moje powiadanie (określenie to zaczerpnięte z wykładu pt: *Logos* Martina Heideggera, w tłumaczeniu Janusza Mizery) toczy się na wielu płaszczyznach. Nawet jeśli uznaję, że podstawą pozostaje *verbum*, to jednak w skład mojej wypowiedzi wchodzi: modulacja głosu, dynamika gestykulacji, mimika twarzy, kontekst sytuacyjny itp. Co więcej, wszystkie składowe wypowiedzi wzajemnie na siebie

oddziałują, tworząc konglomerat, w którym zmiana jednej z nich zmienia finalne znaczenie. Powiązania te są do tego stopnia mocne, że mogą zgodne ze swoimi intencjami zaprzeczyć werbalnej zawartości semantycznej.

Podstawową jednostką ludzkiej artykulacji jest zdanie. Można je określić jako najmniejszą semantycznie rodną formę artykulacji lub jako celową jednostkę intencjonalnego miotu świadomości spekulującej świat. Muszę wyraźnie zaznaczyć, że nie mam na myśli wyłącznie języka werbalnego, ale każdą kompozycję elementów, która tworzy swoistą całość przekraczającą sumę swoich składowych. Tak więc na użytek tego tekstu zdaniem będę nazywał obraz malarski, utwór muzyczny, wiersz, krzesło, sekwencję baletową itp.

W przestrzennym modelowaniu tożsamości realizacji językowych, rozpatrywanych w perspektywach medium i celu, przyjmują one postać wielowymiarowej bryły.

a. Medium

O ile język, jako skończony zespół reguł, zawiera w sobie wszystkie potencjalne wymiary artykulacji, to jego realizacja zawsze będzie mieć cechy kształtujące, zaniechane oraz konieczne do zaniechania, zależnie od intencji semantycznej i celów powiadania. Niech za przykład posłuży równanie: $1 + 1 = 2$. Z matematycznego punktu widzenia to, czy równanie zostało zapisane ręcznie, czy użyto takiego lub innego kroju liter, czy ktoś wyśpiewuje je koloraturowo, czy szepcze namiętnie do ucha, jest nieistotne. Co więcej, matematyk sprawdzający poprawność równania musi koniecznie pominąć te wszystkie cechy jego prezentacji. Nie można sensownie twierdzić, że Kurt Gödel się mylił, ponieważ pisał dwójkę z dziwnym zawijaszem. Jednakże pozostaje faktem, że prezentując dowolny obiekt matematyczny, musimy zrealizować go w formie wielowymiarowego konglomeratu. Innym przykładem może być zachowanie instrumentalisty w czasie wykonania utworu muzycznego. W tym przypadku trzeba by jednoznacznie uznać wymiar dźwiękowy za kształtujący realizację językową i otrzymujemy ją w tej czystej postaci w przypadku cyfrowej rejestracji audio.

Jednakże w trakcie koncertu w finały wyraz zdarzenia włączone są mimika i mowa ciała wykonawcy, a on sam realizuje utwór w pewnym socjologicznym rezonansie z widownią. Przykłady można by mnożyć. W moich rozważaniach pozostaje istotną idea, że wszystkie realizacje artykulacyjne przyjmują kształt wielowymiarowej bryły we wzmiankowanych powyżej trzech rodzajach wymiarów. Ostatecznie stwierdzam, że „naturalną” drogą ludzkiego powiadania jest artykułowanie w formie wielowymiarowego, multimedialnego i interdyscyplinarnego konglomeratu artykulacyjnego. Wymiary kształtujące tego konglomeratu odgrywają rolę dominującą. Jednak nawet wymiary konieczne do zaniechania nie przyjmują wartości zerowej. Tak jak w przykładzie równania matematycznego, gdzie estetyczna i ekspresywna strona zapisu graficznego musi być pominięta, aczkolwiek w ramach realizacji językowej w końcu jakoś musi być zaprezentowana lub zapisana.

b. Cel

Należy stwierdzić, że wszelkiej artykulacji zawsze towarzyszy jakiś cel i to on decyduje o doborze adekwatnego języka, medium i formy realizacji. Gdyby ktoś na dworcu kolejowym podszedł do mnie z zapytaniem o godzinę i numer peronu, z którego odchodzi pociąg do Tarnowa, a ja, chcąc mu przekazać swoją odpowiedź, zacząłbym tańczyć, to choćbym był genialnym tancerzem i w końcu udałoby mi się przekazać tą drogą niezbędne informacje, to każdy uzna, że dobrałem niewłaściwe środki przekazu do zamierzonego celu, nie mówiąc już o tym, że podróżny najprawdopodobniej spóźniłby się na pociąg.

Realizacje językowe rozpatrywane w perspektywie intencji celowych pozwalają na rozwinięcie ich w bryłę siedmiowymiarowej przestrzeni, w której każdy z celów artykulacji będzie traktowany jako jeden wymiar.

1. Artykułując, **dajemy wyraz światu i swojemu w nim istnieniu**. Już samo słowo *wyraz*, składające się z prefiksu: *wy* określającego źródło podjętej czynności oraz morfemu: *raz* określającego dynamiczny ruch na zewnątrz, jak również słowo *ekspresja* zaczerpnięte z łacińskiego *ex = z*, od (czegoś) oraz *presso = naciskać*, podpowiadają, że nadawany wyraz musi mieć źródło, z którego „wyciskana” jest forma językowa, zawierająca źródło tego piętno.

Co za tym idzie, ekspresja zawsze jest subiektywna, a jej wzorcem kształtującym jest osobowa indywidualność lub zespół indywidualności. **Drogą wyrażania jest sztuka**, z tym zastrzeżeniem, że nie mamy na myśli wyłącznie sztuk wizualnych, jak to się przyjęło mówić synonimicznie, a raczej wszystkie formy artykulacji, których prymarną cechą teleologiczną pozostaje wyrazowość. Wymaganą **cechą konstytutywną realizacji artystycznych jest przejrzywość**, a więc zdolność dzieła do przekierowania spojrzenia odbiorcy poprzez siebie ku wyrażanemu.

2. Celem twórczej aktywności człowieka może być **oswajanie świata**. Ponieważ świat naturalny stawia pewien uciążliwy opór intencjom i poczynaniom ludzkim, a poczynania te bazują na dość wąskim spektrum naturalnie przynależnych nam możliwości, staramy się zorganizować przestrzeń tak, aby łatwiej poddawała się naszej woli. W tej perspektywie zdaniem nazwę zarówno gliniane naczynie ułatwiające przechowywanie wody, jak i satelitę umożliwiającego telefoniczną rozmowę z antypodami. **Drogą oswojania świata jest technika**. Pojawia się tutaj ciekawa możliwość łatwego rozgraniczenia sztuki czystej od sztuki użytkowej. Weźmy na przykład zdanie wyartykułowane przez artystę-projektanta w formie krzesła. To prawda, że artysta ten poprzez swój utwór daje wyraz swojemu rozumieniu świata. Czyni to jednak pobocznie, gdyż fundamentalnym wymogiem stawianym krzesłu jest możliwość siedzenia na nim. **Cechą konstytutywną zdania technicznego jest jego użyteczność**. Krzesło pozbawione możliwości siedzenia na nim pozostanie dziełem sztuki czystej, wykorzystującej motyw przedmiotu użytkowego do zbudowania artystycznego wyrazu.

3. Artykułujemy, aby **komunikować się** z innymi ludźmi. Gdy ta funkcja języka staje się funkcją kształtującą, wszystkie inne muszą zostać jej podporządkowane. Podany wcześniej przykład rozmowy na stacji kolejowej ukazuje istotność tej zasady. **Drogą komunikacji artykulacyjnej są wysoce skonwencjonalizowane systemy informacyjne** umożliwiające zachowanie daleko posuniętej

zgodności intencji artykułującego i oczekowań adresata. Nie ma tutaj miejsca na zbyt daleko posuniętą subiektywną ekspozycję własnego światopoglądu. **Wymaganą cechą konstytutywną informacji jest adekwatność.**

4. Jedną z najbardziej rozpowszechnionych funkcji realizacji językowych jest **nazywanie świata**. W tym miejscu warto by wspomnieć o ciekawej relacji świata i języka. W Modelu Standardowym mówi się o tym, że dynamicznie zmieniający się Wszechświat nie zachowuje się jakkolwiek, ale zgodnie ze ściśle określonym porządkiem. Porządek ten jest tak delikatny, że drobne wahnięcia jednego z parametrów wyjściowych Wielkiego Wybuchu uniemożliwiłyby powstanie Wszechświata. Znaczący to po prostu, że nie każde ze zdarzeń jest równie prawdopodobne. Możemy więc na podstawie znajomości struktury odkryć drogi jego przemian. Drugim filarem tej relacji jest zasada ściśniętości świata do zdania. Niezliczoną ilość odrębnych zdarzeń możemy ściśnić do zdania, które – co szczególnie istotne – ujawnia głębszą strukturę rządzącą światem. Dzięki temu wszystkie spadające z drzewa jabłka od czasów ogrodu Eden do końca świata mogły zostać ściśnione do prawa grawitacji Izaaka Newtona. **Drogą nazywania świata jest nauka.** Współczesny paradygmat nauki wymaga, aby poprawność każdej teorii (w naszym sposobie nazywania powiedzielibyśmy, że każde zdanie) została zweryfikowana na podstawie wyników eksperymentu. Powodem tego warunku jest fakt, iż **wymaganą cechą konstytutywną zdania naukowego jest jego zgodność z rzeczywistością.**

5. Gdy pragniemy kogoś **przekonać do swoich racji**, sięgamy do form językowych, które w jakiś sposób są bliskie zarówno dziedzinie sztuki, jak i komunikacji. Tak naprawdę nie chodzi jednak o to, żeby podzielić się z kimś naszym sposobem odczuwania świata, czy też udzielić informacji, ale raczej skłonić go do przyjęcia naszego stanowiska, zniewolić go siłą wyartykułowanego zdania do podjęcia takich, a nie innych zachowań, dokonać w nim przemiany w sposób inwazyjny. **Drogą perswazyjnych realizacji językowych jest propaganda.** Rewolucyjne przemiany kultury i cywilizacji zachodniej, jakich jesteśmy świadkami od ponad stu lat, zmuszają nas do szczególnie pilnego namysłu nad tym wymiarem ludzkiego powiadania. Nie mam tu na myśli wyłącznie nazistowskiej i komunistycznej propagandy, ale również wysoce wysublimowane techniki perswazji reklamowej atakującej nas na wszystkie sposoby. O ile w zgodzie z prawami metabolizmu informacyjnego warunkiem przetrwania jest zgromadzenie wystarczającej ilości informacji, to w społeczeństwie informacyjnym warunkiem przetrwania stało się nabycie umiejętności ignorowania informacji perswazyjnej i blokowania kanałów dostępu. Tak jak w przypadku każdej agresji **cechą konstytutywną propagandy jest skuteczność.**

6. Siła sprawcza realizacji językowych nie kończy się na perswazji. Niekiedy zdanie wyartykułowane ma moc dokonywania faktycznej przemiany rzeczywistości. Mówię tutaj o **performatywnej funkcji ludzkiego powiadania**. To zadziwiające, że samo wypowiedzenie formuły, np. *Biorę tę ziemię w posiadanie w imieniu Boga i Króla*, czy bliższa naszemu doświadczeniu liturgiczna formuła zawarcia małżeństwa faktycznie dokonują przemiany w statusie przestrzeni osobistej, społecznej i historycznej. Performatywne działanie języka, pozornie obce zsekularyzowanemu rozumieniu świata, jest obecne w życiu codziennym nie tylko na poziomie obrządku religijnego. Ogłoszenie wyroku sądowego:

uznając pana winnym czy niniejszym uważamy wystawę tę za otwartą – kreują rzeczywistość. Oczywiście siła stwórcza tych zdań zasadza się na konwencji intelektualnej, emocjonalnej i społecznej. **Drogą performatywnych realizacji językowych jest rytuał, a ich wymaganą cechą konstytutywną – autorytarność.**

7. Pozostaje jeszcze bodaj najtrudniejszy do uchwycenia wymiar ludzkiego powiadania. Mam na myśli **realizacje językowe, których drogą artykulacyjną jest religia.** Trudność ta bierze się zasadniczo z dwóch źródeł. Po pierwsze, nie każdy jest osobą religijną i może twierdzić, że wymiar ten, nie będąc powszechny, musi być uznany za szczególny przypadek innej kategorii, na przykład zdań performatywnych, perswazyjnych lub wyrazowych. Po drugie, sam transcendentny charakter tych zdań implikuje ich skłonność do wymykania się kategoryzowaniu. Jednakże stoję na stanowisku, że napotykamy takie przypadki artykulacji, których nie da się przyporządkować żadnej z uprzednio omówionych kategorii bez utracenia ich istoty. Językowe transcendowanie ponad możliwą do bezpośredniego uchwycenia rzeczywistość zdaje się przynależne każdemu człowiekowi, niezależnie od wyznawanego światopoglądu. Moją tezę opieram w szczególności na ideach *troski ostatecznej* (*was uns unbedingt angeht*) oraz *Nieuwarunkowanego* (*das Unbedingte*), zaczerpniętych z pism niemieckiego teologa Paula Tillicha. W tym świetle każdy podmiot podlega idei najwyższej, wobec której pozostaje w stosunku zależności. W przypadku tej kategorii zdań **ich wymaganą cechą konstytutywną jest podległość.**

Przyjrzyjmy się obecnie temu, co zyskaliśmy, rozwijając pojęcie zdania rozpatrywanego w perspektywie teleologicznej do postaci siedmiowymiarowej bryły tożsamości realizacji językowych. W tak rozpatrywanych realizacjach każda znajduje się w siedmiowymiarowej przestrzeni celowej. Wśród nich rozpoznamy cele prymarne, a więc kształtujące, poboczne, zaniechane i konieczne do zaniechania. Zrobimy to na dwóch przykładach:

1. Ekspresywne zdanie w formie artystycznego obrazu malarskiego w sposób fundamentalny jest indywidualnym wyrazem bycia artysty w świecie. Jako takie nie podlega ono wymogowi pełnej obiektywizacji, co więcej, próby dokonania na nim tego typu operacji doprowadzą je do utraty artystycznej tożsamości. Wprawdzie możemy sobie łatwo wyobrazić sytuację, w której spotyka się dwóch astrofizyków na korytarzu instytutu naukowego i jeden mówi do drugiego: *Wiesz John, całą noc sprawdzałem twoje wyliczenia pola i nad ranem odkryłem, że się pomyliłeś. Moje podejrzania sprawdziły się w trakcie eksperymentu, tak więc z przykrością muszę stwierdzić, że twoja teoria jest wadliwa.* Podobne zdarzenie nie mogłoby mieć miejsca na korytarzu Akademii Sztuk Pięknych. Nie może malarz powiedzieć malarzowi: *Sposób wyrażania świata, prezentowany w twoim obrazie, jest wadliwy.* Choć może nie zgadzać się z jego punktem widzenia, to musi mu pozostawić prawo do subiektywnego kształtowania obrazu rzeczywistości. Podstawą tej różnicy jest fakt, że zdanie naukowe musi być falsyfikowalne, a zdanie artystyczne nie podlega temu rygorowi. Jeżeli obraz ten, oprócz swojej przejrzystości, jest ładny i w zgodzie z estetycznymi gustami odbiorcy, może posłużyć jako dekoracja pomieszczeń mieszkalnych osławiająca rzeczywistość. Rozpatrywany z tego punktu widzenia, przyjmie on funkcję artystycznego przedmiotu użytkowego, nie tracąc swej podstawowej funkcji ekspresywnej.

Obraz ten staje się komunikatem w momencie jego upublicznienia. Nie znaczy to, że bezwzględnie podporządkowany jest wymogowi konwencjonalnej adekwatności, a przestaje podlegać wymogowi przejrzystości. Z drugiej strony, jeżeli dzieło jest do tego stopnia hermetyczne w swej oryginalności, że wolne od wszelkich konwencji, nie zostanie rozpoznane jako artystyczne zdanie ekspresywne.

Dzieło sztuki jest „oknem”, przez które poznajemy świat, musi więc w jakimś stopniu zachować pewną zgodność ze światem. Percypowany z poznawczej perspektywy, wprawdzie nie udaje zdania podlegającego paradygmatowi naukowemu, ale jednak pozwala na postawienie światu kwestii możliwych do sformułowania wyłącznie w dyskursie sztuki.

Chyba każdy człowiek w jakiś sposób identyfikuje się z własnym oglądem świata i ulega skłonności przyznawania mu atrybutu prawdziwości, mamy też skłonność do zarażania innych swoimi ideami. Granica pomiędzy ekspresją a perswazją zdaje się wysoce rozmyta w momencie upublicznienia dzieła i często pozostaje rozpoznawalna jedynie w sferze intencji autora. Niekiedy spotykamy się z wykorzystywaniem dzieł sztuki w kampaniach reklamowych i propagandowych. W takim przypadku cel perswazyjny przyjmuje funkcję wymiaru kształtującego. Jakkolwiek by tę sprawę rozważać, pozostaje faktem, że artysta jest istotnie zainteresowany, aby jego dzieła znajdowały u odbiorców jak najszerzy oddźwięk. Tak więc wymóg skuteczności pozostaje aktualny również w przypadku dzieła sztuki, choć nieprawdą jest jakoby ona decydowała o jego jakości czy wartości artystycznej.

Kolejny wymiar realizacji językowej, czyli performatywność, w przypadku dzieła sztuki najczęściej przyjmuje stan wymiaru zaniechane lub koniecznego do zaniechania, gdyż cecha autorytarności i wymóg dokonania faktycznej zmiany statusu społecznego odbiorcy kłócą się z subiektywnością i swobodą interpretacyjną będącymi konstytutywnymi wyznacznikami czystej sztuki. Przeciwnego zdania byli prekursorzy realizmu socjalistycznego traktujący sztukę jako narzędzie inżynierii społecznej.

Przy tej okazji pragnę zwrócić uwagę, że czym innym jest twierdzenie, że jakiś wymiar tożsamości nie istnieje, a twierdzenie, że koniecznie trzeba go zminimalizować do stanu bliskiego zeru. Za dobry przykład może posłużyć kwestia seksualności ascety. W tym przypadku nie mamy do czynienia z osobą aseksualną, ale z kimś, kto gwoździ ukierunkowania swoich myśli i woli ku duchowości tłumi swoją seksualność. Ostatecznie stwierdzam, że w modelu siedmiowymiarowych realizacji językowych ważne są zarówno wymiary kształtujące, jak i te koniecznie zaniechane.

Podobnie rzecz się ma z wymiarem religijnym ludzkiego powiadania. Historia sztuki wypełniona jest po brzegi przykładami artystycznych wyrazów, w których wymiar religijny jest jeśli nawet nie prymarnym, to przynajmniej jednym z głównych wymiarów kształtujących. Przyjmując zaś Tillichowe rozumienie wiary jako ostatecznej troski o Nieuwarunkowane, można by pokusić się o twierdzenie, że każde prawdziwe dzieło sztuki dotyka spraw transcendujących ponad „naturalną” kondycję ludzką, choć nie zawsze robi to drogami liturgicznymi czy religijnymi.

2. Rozpatrzmy jeszcze przykład zdania perswazyjnego w celu uzyskania porównawczych punktów odniesienia. Tekst reklamowej piosenki: *Nie poddawaj się znu, świeżym bądź, zostań cool, Menthos to przyjaciel twój. Menthos to świeżość, Menthos to oddech, Menthos pełnią życia jest* – w połączeniu z widokiem uśmiechniętych twarzy młodych ludzi ukazanych w trakcie beztrudnej zabawy ma skłonić do kupienia odświeżających drażetek. Faktycznie wywołuje pozytywne reakcje na zasadzie podświadomych asocjacji psychicznych i społecznych. Agresywnie perswaduje, że brak tego produktu może powodować stany depresyjne i wykluczenie społeczne wtrącające nieszczęśnika w piekło samotności. Mimo że nie jest to dzieło czystej sztuki, możemy w nim odnaleźć pewien autentyczny obraz rzeczywistości przeplatający się z wątkiem perswazyjnym. Z drugiej jednak strony, twórcy tego dziełka musieli pominąć milczeniem swoje osobiste zapatrywania i preferencje oraz swój sposób rozumienia świata. O ile w dziele sztuki czystej, poprzez prezentowany światobraz, łatwo odkryją autora, to w tym przypadku nie mogą wiele o nim powiedzieć. Jako skuteczna reklama jest to zdanie świetnie zbudowanym komunikatem, zachowującym daleko posuniętą zgodność między intencjami inwestorów a reakcjami odbiorców. Traktując to zdanie poznawczo, wprawdzie niewiele dowiemy się o mechanice kwantowej, to jednak z punktu widzenia psychologii, socjologii i religioznawstwa antropologicznego jest to interesujący materiał. Uważam za wielce frapujące powinowactwo tej piosenki z liturgicznymi utworami amerykańskich kościołów ewangelikalnych.

Reasumując, stwierdzam, że zestawienie pojęcia języka (rozpatrywanego przez mnie w perspektywie szerszej niż tylko artystyczna) z pojęciem przestrzeni n -wymiarowej w modelowaniu tożsamości obiektu pozwala w nowy sposób mentalnie zobrazować jego „kształt”. Nie muszę już grupować przykładów artykulacji w niemające ze sobą nic wspólnego kategorie. Każdy rodzaj zdania pozostaje częścią tej samej przestrzeni ludzkiego powiadania, choć w innej konfiguracji wymiarów kształtujących, drugoplanowych, możliwych i koniecznych do zaniedbania.

Z tego eksperymentu wyłania się możliwość określenia dzieła sztuki jako **zdania wyrażającego bycie indywidualnego podmiotu (lub zespołu współpracujących podmiotów) wobec rzeczywistości, zrealizowanego w dowolnym konglomeracie medialnym i językowym**. Ponieważ jednak tak rozumiana wyrazowość nie jest traktowana jako gatunek, ale jako jeden z wymiarów, trzeba uznać ją za immamentną cechę każdego rodzaju zdania, niezależnie od celu. Zgodnie z tym konieczne jest określenie dzieła sztuki jako **zdania, którego jedyną lub dominującą cechą jest wyrażenie bycia indywidualnego podmiotu (lub zespołu współpracujących podmiotów) wobec rzeczywistości, zrealizowanego w dowolnym konglomeracie medialnym i językowym**.

Nakreślony tu model wielowymiarowej przestrzeni sytuacji estetyczno-informacyjnej zdaje się adekwatny do naszych codziennych zachowań w trakcie poruszania się w homosferze społeczeństwa informacyjnego. Jesteśmy zmuszeni wyławiać fragmenty domniemanych a niedostępnych całości i składać z nich, jak z klocków, swoje heterogeniczne konstrukcje rozumienia. Gdy piszę te słowa, jadąc autobusem, słyszę rozmowę o wszystkim i niczym starszego

małżeństwa siedzącego przede mną, za mną jakaś pani przemawia do swojego pieska, obok student przegląda na laptopie strony internetowe i jednocześnie prowadzi rozmowę telefoniczną (więc słyszę tylko jedną stronę konwersacji), nad tym wszystkim dźwięczy głos audycji radiowej, przeplatającej serwis informacyjny muzyką i spotami reklamowymi, kierowca głośno komentuje poziom jazdy i intelektu innych użytkowników drogi, za oknem przesuwały się twarze przechodniów i atakują mnie hasła reklam na billboardach, a w pamięci błakają się przeglądnięte przed chwilą nagłówki i fragmenty artykułów w gazecie. Ponieważ chcę skupić się na pisaniu, staram się wszystko ignorować, co i tak już dotarło do moich zmysłów. Mam wrażenie, że coś takiego jak „całość”, przestało być nam dostępne. Raczej zlepiamy efemeryczne całości z okruszków w konstrukcje, które nie mają sztywno określonych granic, zawsze koegzystujące z marginaliami, które możemy, ale nie musimy uznawać za istotne.

Dzieła sztuki rozpatrywane w teleologicznej perspektywie, ujawniają struktury międzywymiarowych korelacji artystycznego zdania ekspresywnego. Przede wszystkim są indywidualnym wyrażeniem bycia człowieka w świecie i jego sposobu postrzegania. Wymiar tej funkcji jawi się jako główny, wprzęgający w siebie wszystkie pozostałe.

Trudno sobie wyobrazić sensowne zastosowanie dzieła sztuki czystej do oswajania świata. Nawet jeśli w jego ramach zostaną wykorzystane przedmioty użytkowe, to przekraczają swą zwykłą użytkowość i stają się semantycznie rodne.

Poprzez dzieło artystyczne twórca komunikuje się z odbiorcami, ale nie w znaczeniu bezwzględnej podporządkowania się regułom wysoce skonwencjonalizowanych systemów identyfikacji werbalnej i wizualnej. Wręcz przeciwnie, artysta rozbija i przekracza tradycyjne metody budowania kompozycji, przykładając wagę do tego, aby swobodnie grając konwencjami, nie utracić czytelności.

Naukowe egzaminowanie i nazywanie rzeczywistości przyjmuje tutaj funkcję wymiaru koniecznego do zaniechania w tym znaczeniu, że potraktowanie któregośkolwiek z elementów składowych kompozycji lub ich całości w sposób zgodny z paradygmatem nauk ścisłych musiałoby wyprowadzić odbiorcę na poznawcze manowce. Na przykład poetycka fraza: *pozostając między słowami / prawie w samym środku świata / nigdy jeszcze nie widział słońca* z punktu widzenia astrofizyki nie ma żadnego sensu. Nie znaczy to jednak, że nie ma ona wartości poznawczej. Dzieła sztuki stanowią sposób stawiania światu pytań i formułowania zdań odsłaniających głębokie struktury rzeczywistości. Istnieją takie kwestie, których nie da się sensownie postawić, i są takie zdania, których nie można zasadnie wyartykułować inną drogą niż ekspresywny język sztuki.

Poszukując odpowiedzi na pytanie o relacje kompozycji artystycznej i treści dzieła sztuki, sięgnąłem po książkę Michała Hellera *Filozofia i wszechświat*², w której rozważa kwestie stosunku teorii naukowej i rzeczywistości. Na stronie 155 padają słowa: „O czym zatem teoria »mówi«?”, zrozumiałe jest więc, że natychmiast „nastawiłem uszy”. W podręcznym notatniku wypisałem z książki, co następuje:

² M. Heller, *Filozofia i wszechświat*, Universitas, Kraków, 2006, s. 154–156.

[...] rzuca się w oczy silne wzajemne oddziaływanie pomiędzy filozofią a różnymi interpretacjami teorii empirycznych. [...] Wyobrażeniowe „podparcia”, jakie zaangażowania ontologiczne dają teoriom empirycznym, spełniają pożyteczną funkcję. Traktowanie teorii empirycznych w sposób formalny [...] powodowałoby nieczytelność tych teorii [...] Ontologiczne interpretacje teorii empirycznych są w zasadzie dowolne, tzn. można swobodnie przechodzić od jednej interpretacji do drugiej. Oczywiście ontologie muszą być zgodne z teorią, tzn. nie mogą wchodzić w konflikt z formalizmem teorii [...] O czym zatem teoria „mówi”? [...] Rozważmy zbiór wszystkich możliwych interpretacji zgodnych z daną teorią empiryczną. Po przejściu od jednej takiej interpretacji do drugiej muszą istnieć pewne elementy, które nie ulegają zmianie, nazwijmy je niezmiennikami interpretacyjnymi. Gdyby takie niezmienniki nie istniały, każda dowolna interpretacja byłaby dopuszczalna. [...] Co więcej, niezmienniki interpretacyjne są różne od formalizmu [...] należą one bowiem do warstwy interpretacyjnej, a nie do rachunku ani do możliwych wyników doświadczeń. Moja propozycja głosi, że zbiór wszystkich niezmienników interpretacyjnych stanowi treść danej teorii empirycznej, jest tym, o czym ta teoria „mówi”. Należy sądzić, że niezmiennikami interpretacyjnymi nie są jakieś konkretne elementy poszczególnych interpretacji ontologicznych, lecz raczej wspólnie wszystkim dopuszczalnym interpretacjom elementy strukturalne. [...] Użyteczną [...] analogią może być rozumienie „znaczenia” w teorii informacji [gdzie] definiuje się je, jako niezmiennik przekładów. [...] Znaczeniem jest więc to, co pozostaje niezmiennie przy przekładzie tekstu z jednego języka na drugi. Znaczenie [...] jest abstrakcją wspólną wszystkim językowym wcieleniom tekstu.

Gwoli przystosowania czytanych treści do własnych rozważań, w miejsce pojęcia „teoria empiryczna” podstawiłem kompozycję artystyczną i oto, co uzyskałem:

Rzuca się w oczy silne wzajemne oddziaływanie pomiędzy filozofią a różnymi interpretacjami kompozycji artystycznych. Wyobrażeniowe „podparcia”, jakie zaangażowania ontologiczne dają kompozycjom, spełniają pożyteczną funkcję. Traktowanie kompozycji w sposób formalny powodowałoby jej nieczytelność. Interpretacje kompozycji są w zasadzie dowolne, tzn. można swobodnie przechodzić od jednej interpretacji do drugiej. Oczywiście interpretacje te muszą być zgodne z kompozycją, tzn. nie mogą wchodzić w konflikt z jej formalizmem. O czym zatem kompozycja „mówi”? Rozważmy zbiór wszystkich możliwych interpretacji zgodnych z daną kompozycją. Po przejściu od jednej takiej interpretacji do drugiej muszą istnieć pewne elementy, które nie ulegają zmianie, nazwijmy je niezmiennikami interpretacyjnymi. Gdyby takie niezmienniki nie istniały, każda dowolna interpretacja byłaby dopuszczalna. Co więcej, niezmienniki interpretacyjne są różne od formalizmu kompozycji, należą one bowiem do warstwy interpretacyjnej, a nie układu form. Zbiór wszystkich niezmienników interpretacyjnych stanowi treść danej kompozycji, jest tym, o czym ta kompozycja „mówi”. Należy sądzić, że niezmiennikami interpretacyjnymi nie są jakieś konkretne elementy poszczególnych interpretacji, lecz raczej wspólnie wszystkim dopuszczalnym interpretacjom elementy strukturalne. Użyteczną analogią może być rozumienie „znaczenia” w teorii informacji gdzie definiuje się je, jako niezmiennik przekładów. Znaczeniem jest więc to, co pozostaje niezmiennie przy przekładzie tekstu z jednego języka na drugi. Znaczenie jest abstrakcją wspólną wszystkim językowym wcieleniom kompozycji.

Żeby osiągnąć cel tych rozważań, szczególnie przydatne zdaje się zestawienie powyższego z ideą aktu rozumienia jako przekładu zaczerpniętą z prac Georga Steinera³, który pisze:

Każdy model komunikacji jest jednocześnie modelem translacji, wertykalnego lub horyzontalnego transferu znaczenia. [...] zatem człowiek dokonuje aktu przekładu w pełnym sensie tego słowa, kiedy otrzymuje komunikat słowny od każdego innego człowieka. [...] Model „nadawca do odbiorcy” który przedstawia każdy proces semiologiczny i semantyczny, jest ontologicznie równoważny z modelem „język źródłowy do języka docelowego” stosowanym w teorii przekładu. W obu schematach w „środku” znajduje się operacja interpretacyjnego rozszyfrowania, funkcja lub synapsa kodowania-dekodowania. [...] Mówiąc krótko: wewnątrz języka lub między językami ludzka komunikacja musi oznaczać przekład.

Zatem można przyjąć, iż treść dzieła sztuki rozumianego jako zdanie, którego jedyną lub dominującą cechą jest wyrażenie bycia indywidualnego podmiotu (lub zespołu współpracujących podmiotów) wobec rzeczywistości, zrealizowanego w dowolnym konglomeracie medialnym i językowym, jest ograniczoną przez formalizm potencjalnością znaczenia każdorazowo realizowanego przez odbiorcę w translacyjnym procesie dekodowania (rozumienia).

³ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, Universitas, Kraków 2000, s. 84–87.