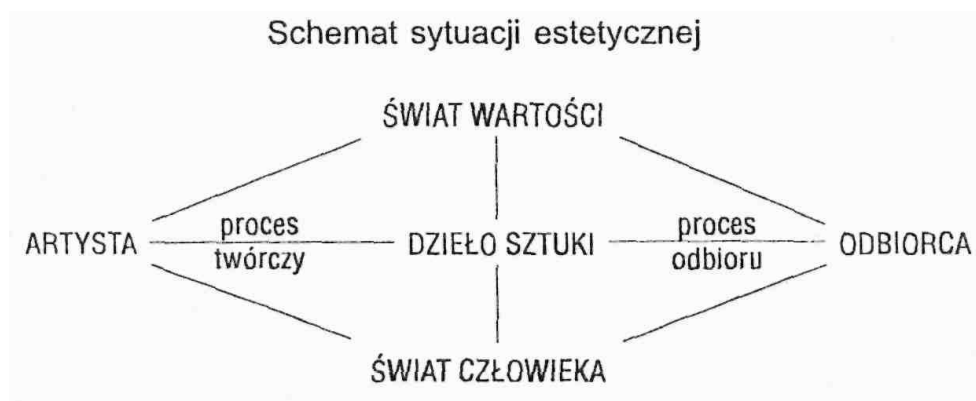


Natura dzieła sztuki rozpatrywanego w aspekcie systemowego ujęcia sytuacji estetycznej

Punktem wyjścia dla naszych rozważań jest schemat sytuacji estetycznej. Szczególnie mamy tu na uwadze schemat sytuacji estetycznej zaproponowany przez M. Gołaszewską.¹ Schemat ten potraktowany jest jako metasystem w stosunku do budujących go podsystemów.² Oznacza to, że wszystkie byty tworzące sytuację estetyczną traktowane są tak, jakby były systemami. Podejście takie możliwe jest ze względu na strukturalny charakter sytuacji estetycznej, tzn. taki, że można w niej wyróżnić elementy (podsystemy) oraz istniejące pomiędzy nimi relacje: np. proces twórczy lub proces odbioru. W ten sposób pojmowaną sytuację estetyczną należy traktować jako schemat ogólny, umożliwiający modelowanie rzeczywistych zależności. Jest to schemat wyróżniający strukturę, a dalej system od innych tego typu możliwych do wskazania systemów w rzeczywistości. System sytuacji estetycznej spełnia zasadniczą funkcję: obrazuje związki i zależności, jakim podlega dzieło sztuki (obok innych tworzących ją systemów) w sytuacji odbioru. W schemacie sytuacji estetycznej możemy wskazać takie elementy (podsystemy częściowo izolowane³) jak: dzieło sztuki, artysta, odbiorca, świat wartości i świat realny, oraz relacje istniejące pomiędzy wszystkimi elementami, wśród nich opisane jako procesy: proces odbioru i proces twórczy.



Jeśli zgodzimy się na przyjęcie opisu sytuacji estetycznej jako systemu, to będziemy mogli z kolei wnosić, że:

1. Przy założeniu, że wszystkie podsystemy sytuacji estetycznej pozostają ze sobą w relacjach, możemy mówić o nich jako o podsystemach względnie izolowanych. Żaden

¹ M. Gołaszewska *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970, s.55.

² Możliwość takiego pojmowania sytuacji estetycznej zaproponowana została przez M. Gołaszewską w książce pt. *Istota i istnienie wartości*, PWN, Warszawa 1990, s. 57-58.

³ Termin ten zastosowany jest np. przez R. Ingardena w *Książeczce o człowieku*.

z tworzących ją podsystemów nie jest całkowicie izolowany i zawsze możemy wskazać (przynajmniej teoretycznie) istnienie pomiędzy nimi sprzężeń.

2. Przez to, że możemy opisać związki pomiędzy podsystemami (np. proces twórczy lub proces odbioru dzieła sztuki, związek dzieła sztuki z systemem wartości lub systemu wartości z systemem odbiorcy), musimy przyjąć założenie, że funkcjonowanie (zachowanie się) jednych systemów zależne jest od zachowania innych w metasystemie sytuacji estetycznej.
3. Powstające w obrębie sytuacji estetycznej współzależności pomiędzy wszystkimi jej elementami, powodują zachodzenie nowych zjawisk w jej obrębie. Zjawiska te odnoszą się do wewnętrznych zmian w podsystemach sytuacji estetycznej.
4. Pewnego typu samodzielność funkcjonowania podsystemów w systemie sytuacji estetycznej, wynikająca z częściowej ich izolacji, daje możliwość osobnego ich ujęcia i opisanie.
5. Należy zwrócić uwagę, że na gruncie sytuacji estetycznej zachodzi przenikanie się różnych co do statusu ontologicznego bytów, takich np. jak dzieło sztuki i system wartości, człowiek i system wartości, dzieło sztuki i system człowieka.
6. Sytuacja estetyczna uwzględnia pewnego rodzaju podobieństwo pomiędzy artystą i odbiorcą, co oznacza, że dzieło sztuki jest ukształtowane w procesie kreacji ze względu na kryterium, możliwe do poznania i zaakceptowania przez artystę i odbiorcę. Wyraża się ono w zachodzeniu procesów: twórczego i odbioru.
7. Zakładane związki pomiędzy systemami sytuacji estetycznej umożliwiają stwierdzenie istnienia kanałów dla przepływu informacji, i w tym sensie możemy mówić o zrozumiałym odbiorze dzieła, adekwatnej lub nieadekwatnej jego ocenie przez odbiorcę (np. prawdziwej lub nieprawdziwej interpretacji), odkryciu zawartego w dziele sensu i zrealizowaniu się tym samym jego istoty.
8. Sytuacja estetyczna ujmuje proces twórczy jako istotny dla pełnego zobrazowania natury dzieła sztuki, chociaż nie wskazuje na jego chronologię. Przez to proces twórczy traktowany jest jako konieczny dla uwzględnienia go w każdej sytuacji odbioru, zwracając uwagę na rolę artysty, a częściowo związaną z tym treść przekazu dzieła sztuki.
9. Sytuacja estetyczna, poprzez zaproponowaną budowę strukturalną, obejmuje w swoim opisie wszelkie podstawowe zagadnienia dotyczące estetyki. Można traktować ją jako strukturę podstawową, w której dąży się do pojęciowego określenia obszaru badań w estetyce, a także jako strukturę, dzięki której porządkuje się dotychczasowe kategorie estetyczne. Uwzględnia się tutaj związki konieczne pomiędzy desygnatami pojęć estetyki i ujednolici problematykę badawczą.
10. Centralnym i podstawowym elementem systemu sytuacji estetycznej jest dzieło sztuki. Jest ono bytem możliwym do rozpoznania przez odbiorcę jako dzieło sztuki, ma możliwość w jakiś sposób prezentowania wartości, oddziałuje np. na system odbiorcy.

Dla nas głównie interesującym jest opisanie związku pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą pojmowanymi jako systemy, przy czym szczególną uwagę poświęcimy analizie dzieła sztuki. W związku z tym musimy uwzględnić konsekwencje wynikające z opisu natury dzieła sztuki jako systemu częściowo izolowanego, wynikające z przyjęcia schematu sytuacji estetycznej:

1. Przy opisie dzieła sztuki jako systemu, należy uwzględnić jego budowę ontologiczną, przez co rozumiemy opis jego struktury, czyli elementów wraz z relacjami pomiędzy nimi występującymi.

2. Procesy zachodzące w systemach dzieła sztuki i odbiorcy polaryzują problematykę w aspekcie podmiotowo-przedmiotowym. Zgodnie z tematem naszych rozważań, przedmiotem analizy staje się zbadanie oraz opis cech i właściwości struktury dzieła sztuki.
3. Interesującym jest problem związku dzieła sztuki jako systemu względnie izolowanego z systemem człowieka jako odbiorcy i systemem świata wartości.
4. Dzieło sztuki rozpatrywane jest jako odrębna całość, jako częściowo odgraniczony od otoczenia (innych systemów) system, przez co będziemy się starali określić jego stopień i sposób adaptacyjności, jego celowość i sposób budowania sprzężeń z innymi systemami w sytuacji estetycznej.
5. Dzieło sztuki traktowane jako system, rozpatrywane jest jako system sztuczny (artefakt), a także jako system częściowo izolowany i dynamiczny. Jego geneza mieści się w systemie kultury, systemie świata realnego i systemie świadomości artysty. Jest to system, który można nazwać pewnego rodzaju modelem umysłu ludzkiego, zawierający w sobie system zrozumiałych znaków i informacji dla człowieka (odbiorcy).
6. Systemowe ujęcie dzieła sztuki, jak można sądzić, umożliwia przezwycięzenie arbitralności w ocenie dzieł sztuki, w znaczeniu nadawania takiego statusu innym bytom ze świata realnego – nie-dziełom sztuki.

Opis związków zobrazowanych w schemacie sytuacji estetycznej, a szczególnie związku pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą, oraz uwzględnienie faktu, że zmiany zachodzące w jednym z podsystemów pociągają za sobą zmiany w strukturach innych podsystemów, prowadzą do koniecznego uwzględnienia, przynajmniej teoretycznie, zachodzenia jakiegoś rodzaju zmian w strukturze systemu dzieła sztuki. Prowadzi nas to do pytania o charakterze ogólnym: jakiego typu zmiany zachodzą w strukturze systemu dzieła sztuki znajdującego się w sytuacji odbioru i w jakim stopniu możliwe są one do opisu? Stąd też powstaje zagadnienie o charakterze podstawowym dla naszych rozważań, tzn. opisu struktury dzieła sztuki i jej charakterystyka.

W estetyce często używany jest termin „struktura”, choć jak można sądzić jest on używany w dużym stopniu intuicyjnie. Najczęściej pojęcie to służy dla schematycznego opisu dzieła sztuki, pojęciowego uchwycenia jego wewnętrznej budowy, przybliżenia jego ogólnej idei lub do budowania ogólnego modelu. Przykładem takich koncepcji może być Ingardenowska koncepcja warstwowej budowy dzieła sztuki literackiej, poprzez wyróżnienie w nim zhierarchizowanej struktury. Również do tego typu opisu odwołuje się M. Mitias czy S. D. Ross. Strukturalistyczne ujęcie znajdziemy również u Cl. Levi-Strauss'a, który dla opisu dzieła sztuki wyróżnia i definiuje zjawiska z rzeczywistości, wydobywa fakty, które integruje, co prowadzi do zbudowania struktury jako modelu rzeczywistości. Zakłada się tutaj np. istnienie struktur kulturowych, nieuświadomionych przez dane grupy społeczne, a także uniwersalnych struktur umysłu. Dane struktury uzyskują znaczenie w kontekście innych struktur.

W większości tego typu ujęć jak powyższe, zakłada się statyczność struktury dzieła sztuki, ich niezmiennność wobec odbiorcy. W sytuacji estetycznej, gdy rozpatrujemy oddziaływanie na siebie wszystkich jej elementów, struktura dzieła sztuki umożliwia innego typu jej pojmowanie.

W zaprezentowanym schemacie sytuacji estetycznej, jak można sądzić, struktura dzieła sztuki zyskuje nowy opis, a przez to dzieło sztuki zyskuje nową istotę. Struktura ta przedstawia się jako funkcjonalna, adaptacyjna w stosunku do innych struktur (systemów sytuacji estetycznej), jako możliwa do modyfikacji samej siebie. Tego typu charakterystyka

struktury dzieła sztuki wynika konsekwentnie z uznania związków istniejących w sytuacji estetycznej. Częściowa izolacja wszystkich podsystemów sytuacji estetycznej umożliwia postawienie hipotezy, że struktura dzieła sztuki jest strukturą dynamiczną, gdyż w sytuacji estetycznej oddziałuje na nią dynamika innych systemów, np. dynamika systemu odbiorcy, a proces, który odnosi się do założonych w strukturze dzieła sztuki zmian, możemy nazwać **procesem dynamizacji** struktury dzieła sztuki.

W relacji pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą możemy postulować istnienie sprzężenia zwrotnego, które określa wejścia i wyjścia zewnętrzne dla tych systemów. Przez wejście zewnętrzne do systemu rozumiemy tutaj każdego typu oddziaływanie na tenże system, które posiada swoje źródło w jednym ze wskazanych systemów, a poprzez wyjście zewnętrzne rozumiemy oddziaływanie danego systemu na otoczenie (inny system). Sprzężenie zwrotne pomiędzy systemami powstaje dzięki identyfikacji w strukturach systemów elementów brzegowych zewnętrznych jako wejść i wyjść.⁴ Przez to, że powstanie wejść i wyjść w systemach możemy interpretować jako zmianę w ich strukturze (lub jej fragmencie) – i tym samym wyodrębnić się niektórych jej elementów – możemy mówić o dynamicznym przekształcaniu się struktury danego systemu, w celu utworzenia sprzężenia.

Powstanie sprzężenia zwrotnego pomiędzy dziełem sztuki i systemem odbiorcy, prowadzi do uwzględnienia zmian wynikających z modyfikacji struktury obydwu tych systemów. Sposób, w jaki mogą takie zmiany zachodzić w odniesieniu do systemu człowieka, został zaproponowany, w nawiązaniu do aksjologii, przez R. Ingardena w *Książeczce o człowieku*.⁵ Głównym przedmiotem naszej analizy staje się zatem opisanie procesu zmian, które dotyczą struktury systemu dzieła sztuki. Ponadto będziemy utrzymywali obiektywny status struktury dzieła sztuki, a równocześnie, w aspekcie poznania, będziemy starali się zagwarantować jego subiektywny charakter, przez uwzględnienie struktury indywidualnego odbiorcy w każdorazowym odbiorze. Tym samym będziemy się starali opisać proces – proces dynamizacji struktury dzieła sztuki – jako rozgrywający się w przedmiocie, ale jako zapoczątkowany przez podmiot.

Istotne uwagi, wskazujące na sugestywność takiego podejścia, zawarte są m.in. w artykule M. Mitiasa pt. *Locus of Aesthetics Quality*, gdzie z kolei jakość estetyczna uznana zostaje jako ta, która

„jest wynikiem wzajemnego dynamicznego powiązania formalnych właściwości, które tworzą dzieło sztuki, jako znaczącą formę, i nie wyłania się [jakość estetyczna] zanim ktoś nie dokona stworzenia, czyli nie ożywi tego dynamicznego aspektu dzieła sztuki w estetycznej percepcji”.⁶

Również u S. D. Rossa spotykamy z kolei pojęcie procesu wzajemnego oddziaływania komponentów dzieła, które jest zdeterminowane funkcją danego, pojedynczego elementu.

„Wnioskiem wynikającym z teorii wzajemnego oddziaływania jest to, że składniki dzieła sztuki są przekształcane przez interakcje, w których uczestniczą, i kiedy one ulegają zmianie wraz z naszym poglądem na życie i doświadczenie – zmieniają się również i składniki dzieła”.⁷

⁴ M. Heller, M. Lubański, S. W. Ślaga *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1980, s. 17.

⁵ R. Ingarden *Książeczka o człowieku*, w rozdz. „O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 71-169.

⁶ M. Mitias *Miejsce jakości estetycznej*, w: pod red. M. Gołaszewska, „Estetyka w świecie” t. IV, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, s. 139.

⁷ S. D. Ross *Dzieło sztuki i jego ogólne odniesienia*, w: pod red. M. Gołaszewska, „Estetyka w świecie”

Przytoczone powyżej cytaty sugerują po pierwsze, że analiza powinna zostać skierowana na przedmiotowy kontekst doświadczenia estetycznego, a także po drugie, jak moglibyśmy twierdzić, wskazuje na pewnego typu niepełność w opisie takiego doświadczenia, równocześnie domagając się uwzględnienia tego, co chcielibyśmy nazwać zmianami w strukturze dzieła sztuki, a co mogłoby sugerować, w jakikolwiek rozumiemy na razie sposób, dynamikę struktury dzieła sztuki.

* * *

W związku z powyższymi uwagami, chcielibyśmy zaproponować opis dzieła sztuki jako **struktury rudymen tarnej**. Struktura taka, jak można sądzić, określa naturę dzieła sztuki w aspekcie sytuacji estetycznej. Struktura rudymen tar na jest tu rozumiana jako struktura dynamiczna, która ma możliwość przekształcania się w sytuacji estetycznej w **strukturę zaktualizowaną**. Dynamizacja jest tym procesem, który umożliwia przekształcenie się struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną. Struktura rudymen tar na jest bezpośrednio niepoznawalna dla podmiotu, można o niej stwierdzać pośrednio, poprzez poznanie struktury zaktualizowanej. Struktura rudymen tar na jest potencjalnie nastawiona na zmianę, która może zachodzić i być rozumiana tylko i wyłącznie w obrębie sytuacji estetycznej. Struktura rudymen tar na umożliwia zachowanie obiektywnego statusu dzieła sztuki (jego struktury), a struktura zaktualizowana umożliwia opisanie dzieła w kategoriach odbioru. O strukturze rudymen tarnej możemy mówić jedynie na gruncie porządku ontologicznego a nie teoriopoznawczego – jest ona poznawalna jedynie pośrednio poprzez opis struktury zaktualizowanej.

Przez strukturę rudymen tar ną możemy rozumieć „coś” globalnego w stosunku do szczegółowo pojmowanej struktury zaktualizowanej. Struktura rudymen tar na może być również nazwana makroskopową, a struktura zaktualizowana mikroskopową. Pierwsza traktowana jest jako nieuporządkowana, potencjalnie nastawiona na modyfikację, przekształcenie, druga jest uporządkowanym, zmodyfikowanym układem.

W kategoriach teorii systemów, struktura zaktualizowana jest modelem struktury rudymen tarnej. Struktura zaktualizowana, przez to że możemy o niej stwierdzać bezpośrednio, odnosi się do struktury rudymen tarnej jako do rzeczywistości modelowanej. Struktura zaktualizowana może być traktowana jako model symboliczny,⁸ tzn. służąca konceptualnemu przedstawieniu oryginału, albo jako model opisowy lub zjawiskowy, czyli tylko taka, na temat której wiedza możliwa jest do przedstawienia, opisanie lub zwerbalizowania, bez konieczności wprowadzania formalizacji. Model struktury zaktualizowanej jest hipotetycznym odwzorowaniem struktury rudymen tarnej, co powoduje, że zachodzi pomiędzy nimi analogia co do ich budowy formalnej, i poprzez opis pierwszej, istnieje teoretyczna możliwość zbliżenia się do określenia istoty drugiej z wymienionych.

Na gruncie teoriopoznawczym nie można stwierdzić istnienia dzieła sztuki jako struktury rudymen tarnej. Mając jednak do dyspozycji przynajmniej częściowy i indywidualny dla każdego odbiorcy wgląd w strukturę zaktualizowaną lub szereg struktur zaktualizowanych, np. tego samego dzieła, możemy wnosić o istnieniu takiej struktury. W sensie ontologii dzieła sztuki moglibyśmy nawet twierdzić, że dzieło sztuki jest strukturą rudymen tar ną lub że można go z taką strukturą utożsamić. Zmienność dzieła sztuki w odbiorze determinuje lub narzuca postulat istnienia struktury rudymen tarnej, gdyż

t. II, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986, s. 83.

⁸ M. Heller, M. Lubański, S. W. Ślaga *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1980, s. 119.

stwarza ona racjonalne warunki dla opisu procesu odbioru dzieła sztuki, zarówno poprzez proces dynamizacji w odniesieniu do samego dzieła, jak i w odniesieniu do subiektywności odbiorcy.

Należy w tym miejscu uwzględnić rozumienie pojęcia system, które zawiera w sobie treści związane z opisem struktury jako jej elementów i relacji oraz treści związanych z funkcją danego systemu, jego znaczeniem i celowością odgraniczenia, wyróżnienia. W opisie dzieła sztuki jako systemu, z jednej strony zwracamy uwagę na budowę jego struktury, ale z drugiej, co jest istotne z punktu widzenia dotychczasowych rozważań, zwracamy uwagę na sposób funkcjonowania tej struktury oraz znaczenia istnienia takiej struktury dla dzieła sztuki. Oznacza to, że w obszarze bytów ze świata realnego możemy wyróżnić takie, które posiadają dodatkową cechę – ulegają dynamizacji (ich struktura jest dynamiczna). Dzięki tej właściwości, przyjmując jako kryterium możliwość dynamizacji struktury, byty takie nazwane zostają dziełami sztuki. Tym samym nie redukujemy dzieła sztuki, jeśli chodzi o jego status ontologiczny, jedynie do bytów ze świata realnego, na kształt ujęcia fizykalistycznego, przez co pozbawilibyśmy dzieło intencjonalności, ale jedynie proponujemy kryterium w postaci zachodzenia lub niezachodzenia dynamizacji, umożliwiające odróżnienie dzieł sztuki od nie-dzieł sztuki, jedynie przedmiotów fizycznych.

Obok wskazanej powyżej właściwości struktury dzieła sztuki możemy zaproponować zracjonalizowany opis jego struktury. Opis ten wynika jedynie z poznania struktury zaktualizowanej. Jego ogólny charakter może być nie w pełni obowiązujący, co jest rezultatem zastosowania rozumowania indukcyjnego. Zakładamy zatem, że elementy struktury dzieła sztuki można opisać i zinterpretować w modelu, że różnią się one pomiędzy sobą złożonością, co z kolei wynika z istnienia hierarchii konglomeratów elementów w strukturze. Poszczególne elementy struktury dzieła mogą pełnić różne funkcje, w zależności od tego, na jakim poziomie hierarchii strukturalnej się znajdują.

Ostatecznie możemy zaproponować następujące rodzaje charakterystyk elementów: 1. założone i racjonalne, 2. założone i nieracjonalne, 3. niezłożone i racjonalne i 4. niezłożone i nieracjonalne. Jest to na tyle ogólny opis, który zgodnie z wymogami teorii systemów, przy zastosowaniu jej w estetyce, zmierza do ogarnięcia wszystkich zjawisk artystycznych. Podział ten bierze pod uwagę częściową przypadkowość procesu twórczego, a również możliwość przedstawienia w dziele nie w pełni zracjonalizowanych treści. Dzieło sztuki jest tutaj potraktowane jako forma komunikatu, którego istota polega na przekazaniu przez artystę spostrzeżeń o charakterze ogólnym, uczuć lub sposobu widzenia, rozumienia świata. Semantyka dzieła wyraża się w wielości sensów, wieloznacznościach, które mogą być do końca nieuświadomione i realizowane są w dziele bezwiednie. Związane może to być na przykład z zastosowaniem w dziele różnego typu materiałów, co umożliwia przezwyciężanie zwyczajowego ich rozumienia, równocześnie wpływając na zwiększenie repertuaru interpretacji, choć może wynikać niekoniecznie z racjonalnych wyborów artysty.

Oprócz tej charakterystyki, z punktu widzenia naszych rozważań, najbardziej istotną cechą struktury dzieła sztuki jest jej dynamiczność. Można w tym miejscu postawić pytanie, co znaczy, że struktura taka ulega dynamizacji? Jak proces ten zachodzi w dziele sztuki i przez co jest wywoływany?

Opisując funkcjonalność granic systemu dzieła sztuki, staraliśmy się przedstawić istotę zjawiska częściowej izolacji systemów. Założenie o systemowej naturze sytuacji estetycznej pociąga za sobą założenie o systemowej naturze każdego z tworzących ją podsystemów. W przypadku systemu dzieła sztuki szczególną uwagę zwraca relacja pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą. W tym miejscu powinniśmy uwzględnić systemową

naturę człowieka. W tym celu możemy wykorzystać opis człowieka, jako systemu systemów względnie izolowanych, zaproponowany przez R. Ingardena.

Koncepcja ta zakłada między innymi systemową otwartość człowieka, próbuje się wykluczyć w niej determinizm jego woli, zakłada się możliwość poznania przez człowieka i ocenę wartości. To systemowe ujęcie natury ludzkiej umożliwia modelowanie zależności pomiędzy człowiekiem i dziełem sztuki jako systemami, a założenie o istnieniu wolnej woli pozwala na zawarcie w opisie dynamizacji gwarancji dla wolności (swobody) jej przebiegu. Najważniejszy z wymienionych przez Ingardena w opisie człowieka, jest system informacji.⁹ Umożliwia on człowiekowi orientację w świecie przez odbiór wszelkich, mających dla niego znaczenie, sygnałów. Pewna izolacja tego systemu (systemu bramy świadomości) pozwala na generowanie, niezależnych od otoczenia, podmiotowych decyzji.

Ze względu na taki rodzaj natury, człowiek jest w dyspozycji do wytworzenia sprzężenia zwrotnego pomiędzy nim a dziełem sztuki. Sprzężenie zwrotne powstaje dopiero wtedy, gdy zostanie wysłany w kierunku innego systemu sygnał inicjujący zapoczątkowujący proces dynamizacji. Sygnał inicjujący należy rozumieć jako komunikat, który niesie informację: „jesteś dziełem sztuki” lub „masz związek ze światem wartości, więc jesteś dziełem sztuki”. Należy dodać, że system sytuacji estetycznej domaga się w swoim opisie istnienia takiego sygnału. Oznacza to, że sygnał taki jest (musi być) elementem sytuacji estetycznej, jest czymś automatycznie i w sposób konieczny narzucającym się, jest warunkiem powstania związku (sprzężenia) pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą. Genetycznie sygnał inicjujący wychodzi od systemu człowieka, przez co dynamika systemu dzieła sztuki nie wynika z założonego mechanizmu narzucania „nowej” natury bytom – bycia dziełem sztuki. Oznacza to tylko, że te obiekty, które zostały zdynamizowane, czyli do których został wysłany wcześniej sygnał inicjujący, są dziełami sztuki. Założenie Ingardena dotyczące możliwości podejmowania własnych działań przez podmiot w sferze wartościowania świata, umożliwia dopełnienie problematyki odbioru dzieła sztuki i np. przekazu zawartej w nim informacji.

Ponieważ proces dynamizacji umożliwia przekształcenie się struktury rudymen tarnej w strukturę zaktualizowaną, wcześniej musiało nastąpić sprzężenie zwrotne pomiędzy systemem dzieła sztuki i systemem odbiorcy, oraz przestanie sygnału inicjującego, umożliwiające dynamizację struktury dzieła sztuki.

Aby oddziaływanie sygnału inicjującego przekształciło elementy brzegowe struktury, obiekt musi spełniać takie warunki, by dynamizacja była możliwa. Dlatego twórca buduje strukturę rudymen tarną w taki sposób, by była ona możliwa do rozpoznania jako dzieło sztuki, do zdynamizowania i by dynamizacja przebiegła (przynajmniej częściowo) w odpowiednim i zamierzonym przez niego kierunku – by spełniła się istota i sens danego dzieła sztuki. Można dodać, że im poprawniej zbudowana jest struktura rudymen tar na, tym lepiej będą przystawały elementy brzegowe systemu dzieła sztuki do elementów brzegowych systemu człowieka – tym łatwiej dzieło będzie wchodziło w sytuację estetyczną i będzie dynamizowane.

Nawet jeśli, dla uznania obiektu za dzieło sztuki, przyjmiemy kryterium zachodzenia dynamizacji, ważne jest, że poszczególni odbiorcy mogą mieć inne zdanie (oceny, sądy), na temat prezentacji tego samego dzieła sztuki. Przewyciężenie tych trudności staje się możliwe przy przyjęciu, że struktura rudymen tar na ukierunkowana jest przez artystę w procesie twórczym, akty twórcze umożliwiają zachodzenie dynamizacji i determinują (ukierunkowują) jej przebieg w przyszłości. Struktura zaktualizowana umożliwia rozpoznanie

⁹ R. Ingarden *Książeczka...*, s. 36 i nast.

tych elementów dzieła sztuki, które różnicują oceny odbiorców – pomimo różnych dla wielu odbiorców struktur zaktualizowanych, dzieło sztuki pozostaje tożsame przez swoją strukturę rudymenarną, tym samym zachowuje swoją tożsamość bytową.

Proces dynamizacji umożliwia utrzymanie obiektywnego statusu struktur dzieła sztuki (struktura rudymenarna) i zawarcia w analizie tego, co w każdorazowym indywidualnym odbiorze jest subiektywne (struktura zaktualizowana). Struktura rudymenarna gwarantuje dziełu sztuki jego tożsamość, a dynamizacja umożliwia zrozumienie zmienności w odbiorze – jednego i tego samego dzieła. Należy zaznaczyć, że wskazanie na istnienie tak pojmowanej struktury w dziele sztuki jest ujęciem modelowym i ma być komplementarne, czyli ma umożliwić analizę każdego rodzaju dzieł sztuki.

W dalszej charakterystyce procesu dynamizacji, obok opisanego go jako modyfikacji struktury rudymenarnej dzieła sztuki, należy proces ten przedstawić jako wyprzedzający świadome poznanie dzieła przez odbiorcę. W tym znaczeniu dynamizacja powinna być pojmowana jako warunek dla zrozumiałego poznania dzieła. Proces ten może też być traktowany jako otwarcie się granic systemu dzieła sztuki. Otwieranie się rozumiane jest tutaj jako przekraczanie granic systemu dzieła sztuki przez sygnał inicjujący. Innymi słowy można stwierdzić, że dzieło pozostałoby niepoznane przez odbiorcę, gdyby nie doszło do otwarcia się jego granic, czyli dynamizacji i zbudowania się struktury zaktualizowanej. O dynamizacji możemy mówić również jako o aktywnym wejściu w sytuację estetyczną – co odnosi się do opisu zmian strukturalnych we wszystkich tworzących ją podsystemach.

Dynamizacji nie należy także utożsamiać z Ingardenowskimi procesami konkretyzacji i interpretacji. Dynamizacja traktowana jest jako proces pierwotniejszy w opisie ontologii dzieła sztuki od procesu konkretyzacji, który powiązany jest ściśle z intencjonalnością podmiotu. Konkretyzacja jest procesem racjonalnym (przynajmniej częściowo), genetycznie wynika z procesów zachodzących w podmiocie. To dynamizacja umożliwia przebudowanie się struktury dzieła sztuki, jego struktury rudymenarnej, jej modyfikację w „coś”, co dopiero może być konkretyzowane – możemy tutaj rozumieć, że chodzi o strukturę zaktualizowaną lub Ingardenowski schemat. Oznacza to, że w Ingardenowskiej koncepcji dzieła sztuki, schemat do konkretyzacji mógłby spełniać podobną funkcję, jaką przypisano strukturze zaktualizowanej w koncepcji dynamizacji. Dynamizacja jest tutaj rozumiana jako proces umożliwiający przedstawienie podmiotowi schematu do konkretyzacji. Na przykład w dziele literackim wybór quasi-sądów przez podmiot jest możliwy w tym znaczeniu po zajściu procesu dynamizacji. Wtedy dopiero możemy mówić o konkretyzacji miejsc niedookreślonych dzieła sztuki, jako schematu lub inaczej struktury zaktualizowanej.

Opisując systemową naturę dzieła sztuki w aspekcie systemowego ujęcia sytuacji estetycznej, należy ponadto uwzględnić co najmniej jeszcze podsystem wartości. W zaproponowanym opisie dzieła sztuki nie opisano elementów ani relacji, które można by nazwać wartościami albo fundamentem dla wartości. Postulat istnienia dzieła sztuki jako struktury rudymenarnej lub zaktualizowanej nie stwarza możliwości dla uzasadnienia istnienia w tych strukturach wartości. W proponowanym ujęciu odbiór dzieła sztuki jest czymś innym niż rozpoznanie w nim wartości (mamy tutaj naturalnie na myśli rozpoznanie struktury zaktualizowanej). Tym samym dzieło sztuki nie może być potraktowane jako fundament dla wartości estetycznych. Jednakże przez to, że w sytuacji estetycznej osobno wyróżnionym systemem jest system wartości, należy wnosić, że dzieło sztuki jest w jakiś sposób powiązane z tym systemem i przez to z samymi wartościami. Dlatego też możemy sądzić, że dzieło sztuki umożliwia jedynie odniesienie odbiorcy do obiektywnego systemu wartości, samo nie będąc ich nosicielem.

Koniecznym elementem dla zaistnienia takiego związku jest człowiek, który dzięki procesowi dynamizacji realizuje odpowiednią strukturę zaktualizowaną i tym samym, jak chcielibyśmy powiedzieć, ustanawia „pomost” pomiędzy dziełem sztuki i wartościami. Powyższa konstatacja znajduje swoje potwierdzenie również poprzez fakt nieistnienia do końca uzasadnionych rozstrzygnięć odnośnie ontologii wartości.

Modelowe ujęcie dzieła sztuki opisywanego jako system musiałoby zawierać takie „miejsca”, gdzie wartości byłyby reprezentowane w modelu struktury, czego nie zaobserwowano, a przez co, wartości mogły by znaleźć w strukturze dzieła sztuki swój fundament bytowy.

Należy jednak podkreślić, że z punktu widzenia analizy dzieła sztuki, świat wartości wydaje się być koniecznie istniejący. Jeżeli estetyczne wartościowanie struktury dzieła sztuki nie wydaje się być uzasadnionym w świetle powyższych rozważań, to nie można oddalić samego związku dzieła sztuki z wartościami. Dlatego też dzieło sztuki potraktowane zostało jako kierujące człowieka np. do wartości piękna, poprzez intencjonalnie założoną przez artystę strukturę, natomiast postulat zawierania się w nim piękna w jakikolwiek sposób, wydaje się być nieuzasadniony.

Opisując tak rozumianą naturę dzieła sztuki, należy przedstawić powyższe zagadnienie, szczególnie jeśli chodzi o zagadnienie procesu dynamizacji, w aspekcie estetyki empirycznej.

Większość dzieł, np. malarskich, ulega dynamizacji jak moglibyśmy stwierdzić, w sposób automatyczny. Przedstawienie np. osób świętych, znajduje swoje podłoże dla odbioru takiego dzieła w historii religii i kultury. Dzieła tego typu są oceniane standardowo, w tym sensie jednoznacznie. Są łatwe dla odbioru i łatwo wchodzi w sytuację estetyczną. Odbiorcy są nauczeni rozpoznawania takich dzieł, są jakby bezwiednie determinowani do takiego sposobu ich odbioru, przez to do zdynamizowania ich i rozpoznania jako dzieł sztuki. Dzieła takie łatwo adaptują się do systemu człowieka.

Istotna funkcja procesu dynamizacji przejawia się wtedy, gdy uwzględnimy różnorodność w odbiorze lub wręcz brak odbioru dzieł sztuki XX wieku. Przykładem może tutaj być obraz Picassa pt. *Panny z Avignon*, który bezpośrednio po namalowaniu nie wszedł w sytuację estetyczną (parę lat przeleżał u artysty schowany za szafą), nie został rozpoznany przez krytykę jako dzieło sztuki. Tym samym możemy twierdzić, że nie nastąpiła dynamizacja jego struktury rudymen tarnej i obraz potraktowany został jako obiekt ze świata realnego, zredukowany do fizyczności. Zasady kubistycznego malarstwa nie zostały odebrane jako malarstwo (sztuka). Dlaczego zatem parę lat później ten sam obraz został „odkryty” i uznany za arcydzieło o charakterze przełomowym dla malarstwa? Można twierdzić, że przez nieprzygotowanych odbiorców dzieło było wyrzucane poza obszar sztuki – nie było dynamizowane. W swojej formie było zbyt trudne i nie zostało przekształcone w strukturę, która odpowiadałaby mu jako dziełu sztuki. Dopiero później, gdy weszło (zaczęło wchodzić) w sytuację estetyczną i gdy „dostrzeżono” w nim dzieło malarskie, przestało znaczyć dla odbiorców jedynie tyle, ile zawierało się w jego fizyczności i przekształciło się, w procesie dynamizacji, w rozpoznawalną jako dzieło sztuki strukturę zaktualizowaną, a w dalszym procesie konkretyzacji w intencjonalny twór jakim jest przedmiot estetyczny.

Podobnym przykładem mogą być dzieła sztuki dadaistycznej, Popartowi nawet dzisiaj odbiera się jego związek ze światem sztuki. Trudności w odbiorze tych dzieł mogą wynikać np. z wątpliwego ich związku ze światem wartości estetycznych czy artystycznych. Nie znaczy to, że dzieła te nie mają związku z żadnego typu wartościami. Mamy tutaj na myśli ich wartościowość w znaczeniu przekazu uniwersalnych treści, zawieraniu istotnych

z poznawczego punktu widzenia sensów. Przykładem tego typu podejścia może być interpretacja sztuki pop-artu jako sztuki o charakterze demaskatorskim, refleksyjnej, skierowanej przeciwko kulturze masowej Ameryki lat sześćdziesiątych. Sztuka ta traktowana tutaj jest jako forma krytyki, staje się językiem krytyki w stosunku do kultury masowej. Nastawienie na odbiór tych dzieł z uwagi na ich wartości estetyczne nie może przynieść pozytywnego rezultatu. Przedstawienie prezentowanych w nich treści, o tyle ma związek z wartościami estetycznymi lub artystycznymi, o ile było to potrzebne dla przedstawienia dosłownie rozumianej treści dzieła. Dynamizacja dzieł np. pop-artu możliwa jest po uwzględnieniu kontekstu, w jakim one występują, przez co traktowania ich jako dzieł sztuki, także uwzględniając takie wartości jak np. perspektywa, harmonijność czy kolorystyka.

Radykalnym przykładem, jakim posłużymy się na zakończenie dla zobrazowania zachodzenia lub niezachodzenia procesu dynamizacji, może być potraktowanie np. ikony jako dzieła malarskiego (abstrahując od kontekstu religijnego), gdzie możemy mówić o zaistnieniu procesu dynamizacji, albo potraktowaniu go jako błatu do stołu – dzieło sztuki (ikona) nie zostało zdynamizowane i sprowadzone w efekcie do przedmiotu fizycznego ze świata realnego.

* * *

The work of art's nature as a system in the aspect of the systematical perception of aesthetic situation

This article is an attempt to analyze the work of art perceived as a system, which is the basic element (subsystem) forming the aesthetic situation. The assumption saying about a mutual interference of the systems, which are linked by feed-back relation makes it possible to state that there should also occur certain structural changes within the work of art in the aesthetic situation. Therefore attention has been drawn to a description of changes taking place within the structure of a work of art's system.

The formal description of the structure of a work of art's system has been taken into account and its adaptive and functional character has been pointed out, and described finally as a dynamic one. Subsequently, the system has been described as a relatively isolated dynamic system.

The work of art has been identified with a directly unknowable rudimentary structure, which is capable of transformation – due to its adaptive character – into an actual structure that is directly perceivable and describable by its addressee.

An attempt has also been made to prove that the work of art is not a medium containing any values because no elements or relations have been found within the work of arts structural description, whose existence would point to the ability to describe existence other than the work of art itself (e.g. values).

Attention has also been drawn to the problem of differentiating between the subject and object aspect of research comprised within the area of aesthetic situation. An attempt has also been made to substantiate the complementary character of the theory that perceives the work of art in the above way by presenting examples of traditional and vanguard works of art, which will provide empirical aspects of real works of art to the text of the article.