

Mieczysław Porębski (ur. 1921) to badacz wszechstronny, interesują go sztuka, filozofia, historia, kultura i antropologia, a także matematyczno-logiczne podstawy tych dziedzin. Dzieło sztuki jest elementarnym problemem, jaki podejmuje on w swych rozważaniach. Stworzył spójną, choć nigdzie nie ujętą całościowo koncepcję dzieła sztuki, koncepcję, która stanowić może znaczący głos we współczesnych dyskusjach na ten temat. Istotne znaczenie ma fakt, że Porębski jest jednym z nielicznych historyków sztuki, który wypowiada treści filozoficzne, co powoduje, że jego koncepcja stanowi cenny wkład we współczesną myśl estetyczną.

Ikonosfera

Sztuka jako pewne obrazowe fakty należy do szerszego zjawiska, a mianowicie do ikonosfery. Warto przyjrzeć się temu bliżej, ponieważ teoria sztuki w postaci takiej, jaką nadał jej Porębski, ma swe metodologiczne i teoretyczne podstawy właśnie w badaniach ikonosfery. Sztuka, będąc elementem całości, jaką stanowi ikonosfera, podlega tym samym co ona założeniom, rozpatruje się ją na tej samej platformie metodologicznej. Ikonosfera to zarówno pojawiające się obrazy, układające się w naturalny porządek świata, utworzone niezależnie od człowieka, jak i te, które człowiek stworzył sam, są to obrazy powstające w momencie, gdy je postrzegamy, i te, które powstały wcześniej; są to obrazy, które obserwujemy w realnym świecie, a także te zapamiętane ze snów, z marzeń, wyobrażeń i halucynacji. Trafnie określa to André Breton, gdy pisze, że obrazem jest „to, co już widziałem nieraz, i to, co inni, jak mi mówią, widzieli, a co, jak wierzę, mógłbym



BOŻENA KOŁEK

Na granicy sztuki i filozofii
Status i struktura dzieła sztuki
w ujęciu Mieczysława Porębskiego



rozpoznać, czy mi na tym zależy, czy nie, na przykład fasada Opery paryskiej albo koń, albo horyzont; jest to, co widywałem bardzo tylko rzadko i w czym nie wybierałem, żeby zapomnieć albo nie zapomnieć, zależnie od przypadku; jest to, czego, patrząc daremnie, nie mam odwagi zobaczyć nigdy, wszystko to, co kocham (a w czego obecności nie widzę także i reszty); jest to, co inni widzieli, lub mówią, że widzieli, i co przez sugestię udaje im się – albo nie – mojemu widzeniu narzucić; jest jeszcze i to, co widzę inaczej, niż widzą inni, a także to, co zaczynam widzieć, choć jest niewidzialne.”¹

Obraz, który się pojawia, trwając dłuższy bądź krótszy czas, jest stanem rzeczy, który za pośrednictwem czasu i przestrzeni działa na odbiorcę zdolnego do selekcjonowania, klasyfikowania, analizowania i do zapamiętywania tych oddziaływań. Obraz jako zdolny do oddziaływania i oddziałujący jest czymś, co się dokonało, co odtąd należy brać pod uwagę, jest faktem, nie może się już odwrócić. Tkwiący w pamięci odbiorcy, jest także – oprócz faktu – zdarzeniem, czyli czymś, co kiedyś na niego oddziaływało i co może oddziaływać ponownie, choć niezupełnie identycznie. „Zdarzenia zachodzą i przechodzą, powracają lub nie powracają. [...] Zdarzenia tworzą system.”² Będąc faktami, obrazy wskazują na substancjalność świata, będąc natomiast podlegającymi systematyzacji zdarzeniami, wskazują na jego strukturę³. Odbiorca, klasyfikując fakt pojawienia się obrazu jako zdarzenia określonego typu i rodzaju, powoduje, że obraz staje się informacją, którą można odnieść do dziedziny podmiotowej, przedmiotowej i formalnej⁴. Dzięki odniesieniu obrazów do dziedziny podmiotowej widzimy w nich „obrazy czyjeś – zamierzone i niezamierzone ślady i symptomy jakiejś obecności, działań, intencji – aktualnych albo minionych, z którymi mamy i mieć możemy nadal do czynienia [...]”⁵; odniesione do dziedziny przedmiotowej – są obrazami czegoś; uobecniają się i wyróżniają się ze względu na nieobecność innych stanów rzeczy; odniesione natomiast do dziedziny formalnej, są traktowane jako „obrazy jakieś, wyposażone we własną, im tylko przysługującą strukturę [...]”⁶. Dzięki tym odniesieniom mogą one modelować stany podmiotowe i przedmiotowe, mogą funkcjonować jako stereotypy osób i rzeczy, a także jako znaki pojęć i wyobrażeń oraz symbole postaw i wartościowań. Tak pojęty obraz jest charakterystycznym stanem właściwej mu sub-

¹ A. Breton: *Le surrealisme et la peinture*. New York 1945, s. 19; cyt za: M. Porębski: *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 271–272.

² M. Porębski: *Ikonosfera...*, s. 272.

³ Zob. ibidem.

⁴ Zob. ibidem, s. 63–72; Idem: *Obrazy i znaki*. W: Idem: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s. 90.

⁵ Idem: *Ikonosfera...*, s. 273.

⁶ Ibidem.

stancji, pozostaje związany stosunkiem modelowania jednocześnie z trzema dziedzinami: automorficznie – z dziedziną własną, egzomorficznie – z dziedziną przedmiotową, ku której kieruje odbiorcę, i endomorficznie – z dziedziną podmiotową, z której sam się wyłania⁷.

Aktualna i przeszła ikonosfera jest polem obserwacji zmieniającym się, ze względu na pojawienie się poszczególnych obrazów, oraz polem stałym, ze względu na możliwość uchwycenia jej w ramy systemu. Ikonosfera stanowi – jak mówi Porębski – „najbliższą rzeczom, najbliższą ich substancjalnego istnienia sferę odniesienia, w której zostało zamknięte, utrwalone i usystematyzowane wszystko – nasza konstytucja biofizyczna i nasza historyczna geneza, doświadczenie i dzieła, urojenia i odkrycia, mity i teorie”⁸.

W swym ujęciu Porębski korzystał z aparatu pojęciowego teorii struktur, który zresztą obecny jest we wszystkich jego rozważaniach.

Dzieło sztuki jako tekst

Porębski ma świadomość trudności, jakich przysparza kategoria dzieła sztuki. Jego koncepcja stanowi konsekwencję wspomnianej teorii ikonosfery, w której dzieło sztuki to jeden z wielu faktów obrazowych, jednak nie jest to fakt dowolny. Dziełem sztuki nie są twory pochodzenia naturalnego ani przypadkowe efekty działalności człowieka, czyli „ogromna ilość obrazów tworzonych *ad hoc*, dla potrzeb codziennej ludzkiej komunikacji, obrazów słownych, dźwiękowych, wizualnych, stanowiących znaki i sygnały różnego typu i przeznaczenia”⁹.

Ostateczne stanowisko, jakie zajmuje Porębski co do istoty i struktury dzieła sztuki, po części jest sprowokowane dość już rozpowszechnionym i ugruntowanym w teorii sztuki podejściem semiotycznym. Stanowi ono fazę wyjściową w sensie prowokacji do konkretnego już stanowiska, które w omawianej tu kwestii zajmuje Porębski, a które nazywa on ikonycznym. Właśnie ono stanowi znaczący wkład we współczesną myśl estetyczną i filozoficzną zarazem. Rozważając dwa podejścia do dzieła sztuki: niekompletne semiotyczne i uwzględniające każdy aspekt dzieła sztuki, czyli ikoniczne, Porębski stawia sobie między innymi za cel pokazanie, co konkretnego może wnieść w badania nad dziełem sztuki podejście semiotyczne i w jakim stopniu musi ono być uzupełnione podejściem ikonycznym.

W podejściu semiotycznym k a ż d e dzieło sztuki jest tekstem, czyli znaczącą kombinacją odrębnych części i fragmentów, które można ustalić

⁷ Zob.: *ibidem*, s. 72.

⁸ *Ibidem*, s. 274.

⁹ *Ibidem*, s. 277.

i przewidzieć z góry, gdyż należą do określonego systemu znakowego. Taki tekst odczytuje się i interpretuje, umieszczając go w odpowiednim dlań kontekście kulturowym, który stanowi świat określonych pojęć, wyobrażeń i rzeczy¹⁰.

Pierwsza trudność, jaką tu napotyka, polega na tym, że teksty wizualne nie mają swego alfabetu, wskutek czego nie można wyodrębnić w nich podstawowych jednostek znaczeniowych. Tym, co da się w nich wyodrębnić, są motywy czytelne na podstawie analogii wyglądowych oraz tworzone przez nie całości, zwane tematami¹¹. „Właśnie na tym polega swoistość i odrębność systemu ikonizno-wizualnego w stosunku do innych systemów tekstowych”¹² – zauważa Porębski.

Zarysowuje się tu pewnego rodzaju hierarchia. Pierwszym jej elementem jest motyw, który przyporządkowując sobie inne motywy, przeobraża się w temat, zyskując w ten sposób jednoznaczną wymowę. Szczególnie wszechstronne badania motywu podjęła niemiecka orientacja historii sztuki, tworząc „naukę o motywach” (*Motivkunde*), ujmującą motyw jako konstytutywną, aktywną jednostkę w dziele, przyciągającą inne motywy i łączącą je w szersze kompleksy¹³.

Kolejnym zatem członem hierarchii jest szerszy od motywu temat – alegoryczny, symboliczny czy historyczny – umożliwiający przejście do kontekstów kulturowych: antropologicznych, religijnych, mitologicznych, politycznych. W szerszym znaczeniu temat ujmuje się jako cykl. To rozszerzenie uznaje Porębski za niezbędne dlatego, że niektóre znaczenia mogą być uchwytne dopiero na poziomie cyklu składającego się z większej liczby tematów powiązanych pewnym wątkiem przewodnim¹⁴.

Dzieło zatem traktowane jako tekst ma hierarchiczną budowę: motyw – temat, które czasem uchwytne są dopiero w kontekście cyklu; jest kombinacją „oddzielnych, mogących przyjmować różne, mniej lub więcej zbliżone i powiązane znaczenia, motywów w ramach zespalającego je i ujednoliciającego, co jest ważne, tematu. Albo szerzej jeszcze – w ramach prowadzącego przez różne motywy i tematy tematycznego cyklu.”¹⁵

¹⁰ Zob.: Idem: *Semiotyka a ikonika*. W: Idem: *Sztuka a informacja...*, s. 105; Idem: *Semiotyczny i ikonizny horyzont badań nad sztuką*. „Studia Estetyczne” 1976, T. 13, s. 3, cyt. dalej jako (s. 3). Tekst *Semiotyka a ikonika* jest przeredagowaną i przede wszystkim poszerzoną wersją tekstu *Semiotyczny i ikonizny horyzont badań nad sztuką*. Powołuję się na tę poszerzoną wersję tekstu, konsekwentnie podając w nawiasie cytowane strony wersji pierwotnej.

¹¹ Zob.: ibidem, s. 107 (s. 5); J. Białostocki: *Tradycja i przekształcenia ikonograficzne*. W: Idem: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, s. 138.

¹² M. Porębski: *Semiotyka a ikonika...*, s. 107 (s. 5).

¹³ Zob.: ibidem, s. 107 (s. 6).

¹⁴ Zob.: ibidem, s. 109 (s. 6).

¹⁵ Ibidem, s. 108–109 (s. 7).

Semiotyczny horyzont badań nad dziełem sztuki jako tekstem ukazuje złożoność i niejednoznaczność dzieła sztuki, ale do końca tego nie wyjaśnia. Przesłanie, jakim jest dzieło, cechuje się rozległością, ma jeszcze inne płaszczyzny, których stanowisko semiotyczne nie ma możliwości ująć w swe ramy. Dopiero podejście ikoniczne ukazuje pełną strukturę dzieła sztuki. Jest to obejmująca problem dzieła sztuki, w pełni samodzielna teoria, dla której niekoniecznym przedśmionkiem jest podejście semiotyczne.

Dzieło sztuki jako obraz niosący tekst

Mieczysław Porębski stwierdza, że dzieło sztuki jest czymś więcej niż tylko tekstem: jest przede wszystkim przekazem informacyjnym, który „dociera do odbiorcy w całej swej fizycznej rozciągłości (i ułomności), niosąc komunikat nie ograniczający się jedynie do znaczeń tekstowych, ale dający obrazowy wgląd w towarzyszące powstaniu tekstu podteksty”¹⁶.

Dzieło sztuki to obraz, który niesie tekst, obraz w trojakim sensie¹⁷. Po pierwsze, jest obrazem w sensie projekcji świata przedmiotów przedstawionych, należących do pozaobrazowego kontekstu dzieła, nadającego mu właściwe znaczenie. Po wtóre, jest obrazem w sensie śladu złożonego podtekstu działań i motywacji warunkujących jego genezę i mających udział w jego znaczeniowej interpretacji. Po trzecie, dzieło funkcjonuje jako obraz samego siebie, czyli własnej przedstawieniowej struktury i jej systemowych, a nie kontekstowych czy podtekstowych odniesień. Ujawnia się tu trójwarstwowa struktura dzieła sztuki: najpierw mówimy o warstwie przedmiotów przedstawionych, następnie o warstwie tekstowej dzieła i w końcu o jego warstwie substancjalnej.

Analizując pierwszą warstwę, warstwę przedmiotów przedstawionych, możemy mówić o różnych sposobach i różnym stopniu odwzorowania obrazowej projekcji: o odwzorowaniu bezpośrednim – właściwym np. dziełom malarskim – zachowującym w sposób mniej lub bardziej pełny i wierny aspekt wyglądu prezentowanych przedmiotów, oraz o odwzorowaniu pośrednim – właściwym tekstom literackim – apelującym odpowiednimi technikami do wyobraźni czytającego. W jednym i w drugim przypadku efekt projekcji zależy od kombinacji składowych części tekstu, ale przede wszystkim – od elementów współtworzących i podbudowujących taką kombinację. Porębski wskazuje tu jako przykład kolor i światło malarskiej powierzchni, jeśli chodzi o przypadek pierwszy, a w odniesieniu do przypadku drugiego – barwę i rytm słownej sekwencji.

¹⁶ Ibidem, s. 111 (s. 10).

¹⁷ Zob.: ibidem, s. 105 (s. 3).

Na warstwę tekstową dzieła sztuki, będącą śladem podtekstu działań i motywacji, składają się te elementy, które warunkują konkretny wygląd i wymowę treściową dzieła. Są to następujące kolejno bądź równolegle wybory twórcy, uzależnione od odpowiednich motywacji. Obecność tych dwóch sfer w warstwie tekstowej dzieła: sfery wyborów i sfery motywacji, wskazuje na konieczność spojrzenia na dzieło właśnie z perspektywy ikonicznej, gdyż semiotyczna kategoria tekstu okazuje się niewystarczająca do analizy tych zjawisk¹⁸. Motywacje mogą być różnego rodzaju: artystyczne, estetyczne, ideologiczne, światopoglądowe, pragmatyczne czy emocjonalne, zawsze jednak powodują wybór określonej technologii, morfologii i poetyki.

Wybór odpowiedniej technologii oraz substancjalnego tworzywa zapoczątkowuje komunikację między nadawcą i odbiorcą dzieła. Od tego wyboru zależy zmienność, czasowość w sensie trwałości, a co za tym idzie, możliwość przetrwania przesłania i jego dotarcia do odbiorcy. Różnorodność substancji powoduje, że dzieło sztuki będące fizycznym faktem jest stanem rzeczy „zmiennym albo trwałym, pojawiającym się na moment albo na zawsze”¹⁹.

Wybór substancji i sposób jej ustrukturywania rozpoczynają – jak nazywa to Porębski – pewną „grę” między nadawcą i odbiorcą, w którą włączona jest fizyczna natura świata²⁰. Komunikat idzie od autora przesłania do odbiorcy, a jakość, trwałość i pełnia tej informacji są w dużym stopniu uzależnione od fizycznego świata i praw w nim panujących, z którego pochodzi substancjalne tworzywo przesłania (dzieła); „[...] bez tego medium, jakie by ono [...] było, niemożliwa by była komunikacja między artystą a adresatem jego przekazu”²¹ – stwierdza Porębski. W swym czasowym istnieniu dzieło pozostaje zależne od obranej technologii, jest „bytem (czy raczej stanem) fizycznym skazanym na rozkład, noszącym w sobie własny swój zegar, który liczy jego dni, jest zanurzony w środowisku materialnym, które je w końcu pochłonie”²². Dwa czynniki wpływają więc na to, co odbiera adresat: technologiczny wybór i fizyczny wpływ czasu, zmieniający pierwotną formę przekazu.

Wybór technologii stanowi o wspomnianej już bezpośredniości bądź pośredniości przesłania w warstwie przedmiotów przedstawionych. Dla przykładu: dzieło malarskie stanowi przekaz bezpośredni, jego reprodukcja natomiast dziełem już nie jest; dzieło literackie funkcjonujące jako rękopis jest przekazem bezpośrednim i ze względu na swoisty charakter artystyczny, w którym sfera wizualna nie ma znaczenia dla odbioru ani dla interpre-

¹⁸ Zob.: ibidem, s. 111 (s. 10).

¹⁹ Idem: *Przypisanie autorstwa*. W: Idem: *Sztuka a informacja...*, s. 226.

²⁰ Zob.: ibidem, s. 228.

²¹ Ibidem, s. 227.

²² Ibidem, s. 228.

tacji, zachowuje status dzieła sztuki, gdy przekazywane jest za pomocą technologii druku, stanowi tym samym przekaz pośredni.

Kolejnym nieprzypadkowym i umotywowanym wyborem w warstwie tekstowej jest morfologia dzieła. Porębski twierdzi, że ma ona dwie cechy²³. Z jednej strony jest „grafologicznie” zindywidualizowaną sygnaturą twórcy, z drugiej zaś strony stwarza również zindywidualizowaną atmosferę prezentowanych przedmiotów. Artysta, różnicując substancjalne tworzywo, formułuje znaczenia, konstruuje obraz przedstawionego świata. Morfologia rządzi strukturyzacją tego przesłania i tworzy razem z poprzedzającą ją technologią oraz semiologią „język lub w przypadku sztuk wizualnych czy muzycznych parajęzyk umożliwiający komunikowanie się jego użytkowników”²⁴.

Morfologia „funkcjonuje” dwuwarstwowo: w sposób ciągły oraz nieciągły (dyskretny)²⁵. Sposób ciągły pozwala na odbiór wielokształtnej jakościowej fizyczności przesłania, prowokuje zaistnienie przeżycia estetycznego. Na nieciągły sposób funkcjonowania składają się możliwe do oddzielenia elementy (np. ton w muzyce czy fonem w mowie) układające się hierarchicznie w technemy, morfemy, słowa (czy figury), zdania (czy obrazy), teksty (organizmy przestrzenne). Pojawiają się tu motywy w różnych kombinacjach i tematy różnorodnie podejmowane. „Istnieją gatunki i rodzaje, istnieją »modusy« stosowane w zależności od wybranego tematu”²⁶ – konkluduje Porębski. Ujawnia się tu wspomniane wcześniej, mało rozbudowane, semiotyczne podejście do dzieła sztuki, podejście które traktując je w kontekście motyw – temat – cykl, zatrzymuje się jedynie na poziomie morfologicznym dzieła, stanowiącym przecież tylko jeden z członów jednej z warstw w trójwarstwowej strukturze dzieła sztuki. Morfologia przekazu informacyjnego (dzieła) umożliwia jego korekcję. Będąc językiem czy parajęzykiem, charakteryzuje się redundancją²⁷, dzięki czemu ułatwia odtworzenie przekazu, który zwykle bywa skazany na przeinaczenia i deformację w trakcie komunikacyjnego procesu.

Trzeci wybór obecny w warstwie tekstowej dzieła sztuki to wybór poetyki, która „rządzi zgodnością przekazanego obrazu i jego formuł znaczących ze znaczonymi treściami świata prezentowanego przez autora”²⁸.

W ramach poetyki wyodrębnia się dwie warstwy: świadomie konstruowaną i kontrolowaną przez nadawcę informacji warstwę denotacyjną – z wyróżnionymi motywami i wypracowanymi tematami – kierującą odbiorcę ku

²³ Zob.: Idem: *Semiotyka a ikonika...*, s. 113 (s. 12).

²⁴ Idem: *Przypisanie autorstwa...*, s. 230.

²⁵ Zob.: ibidem, s. 229.

²⁶ Ibidem, s. 230.

²⁷ Pojęcie redundancji właściwe teorii informacji wyjaśnia M. Porębski szczegółowo w tekście *Sztuka a informacja...*, s. 32–36.

²⁸ Idem: *Przypisanie autorstwa...*, s. 233.

dzieła, dzięki czemu staje się warstwą przedmiotową, oraz wymykającą się przemyślanej konstrukcji i kontroli warstwę konotacyjną, kierującą odbiorcę ku autorowi komunikatu, dzięki czemu staje się warstwą podmiotową.

Warstwa denotacyjna, zawierając jakąś sytuację przedmiotową, zwykle nie jest do końca jasna i sama wprost się nie tłumaczy. Odbiorca musi wkroczyć tu w obszar alegorycznej bądź symbolicznej interpretacji. Szczegółowymi analizami tej warstwy, nieistotnymi już dla filozoficznych rozważań, zajmuje się ikonografia, dlatego warstwa ta nosi także miano ikonograficznej. Jak mówi E. Panofsky, określa ona, „jak i kiedy specyficzne tematy zyskują wizualną reprezentację poprzez takie czy inne specyficzne motywy”²⁹. Warstwa denotacyjna, ze względu na swą niejednoznaczność, podlega dekodowaniu na różne sposoby. Ujawnia się tu wspomniany już brak ustalonego słownika komunikatów wizualnych, a ikonograficzne stereotypy, które pełnią tu funkcję zastępczą, mogą prowadzić do wielu nieporozumień.

Druga warstwa poetyki, konotacyjna, również podlega szczegółowym badaniom, dzięki którym określa się wpływ idei filozoficznych, teologicznych czy politycznych na dzieło, a także korelacje między koncepcjami intelektualnymi i formą wizualną dzieła. Zajmuje się tym szczegółowo ikonologia, w związku z czym warstwa ta zyskała miano ikonologicznej. Wyraża ona najistotniejsze znaczenie informacyjnego przekazu, które informuje odbiorcę o „sposobie widzenia świata proponowanym nam przez jego nadawcę”³⁰.

Bogactwo poetyki dzieła sztuki uruchamia więc nowe dyscypliny badawcze, które poddają szczegółowej analizie poszczególne elementy warstw poetyki. Dla filozoficznych rozważań nad strukturą dzieła sztuki zdobycze ikonografii czy ikonologii nie są już istotne. Dyscypliny te wskazują jednak na fakt, że problem dzieła sztuki podejmuje nie tylko filozofia³¹.

Szczegółowe teoretyczne podejście do wyboru technologii, morfologii i poetyki ujawnia ich złożoność, rozkładając twórcze decyzje na formę i treść, obraz i tekst, przekazujące medium i przekazywane znaczenie. Jednak istotne jest – na co wyraźnie wskazuje Porębski – że decyzje twórcze „zawsze są decyzjami integralnymi”³².

Warstwa ostatnia w budowie dzieła sztuki – warstwa substancjalna – to podłoże, które prezentuje tekst³³. Dzieło jest tu obrazem samego siebie, ma własny świat i samo ma coś do powiedzenia od siebie³⁴. Jako podmiot nie-

²⁹ E. Panofsky: *Studia z historii sztuki*. Przeł. J. Białostocki. Warszawa 1971. s. 14.

³⁰ M. Porębski: *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6, s. 76.

³¹ Zob.: M. Gołaszewska: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1986, s. 30–35.

³² M. Porębski: *Semiotyka a ikonika...*, s. 114 (s. 13).

³³ Zob.: *ibidem*, s. 105 i 110 (s. 3 i 9).

³⁴ Zob.: *Idem: Sztuki plastyczne wobec kultury masowej*. „Projekt” 1964, nr 6, s. 2.

powtarzalny, odśłania specyficzną rzeczywistość własną. Ów własny świat dzieła pozostaje w szczególnym stosunku do świata realnego: „[...] zmieniają się proporcje między tym, co ukryte, a tym, co pokazane, między wyrażonym a przedstawionym”³⁵.

Tę warstwę dzieła sztuki odbiorca postrzega najpierw, dopiero później postrzegamy przedmioty przedstawione, a następnie warstwę tekstową dzieła, chociaż układają się one „jednopłaszczyznowo”. „Tylko bowiem gdy konkretne zainteresowanie tym a nie innym dziełem w y p r z e d z a refleksję teoretyczną – pisze Porębski – oglądowy namysł szukający jego miejsca wśród innych coś wnosi. [...] Dodam przy tym, że impulsy, które tu działają, bywają zazwyczaj dosyć złożone. Powiem więcej – najważniejszy wśród nich jest ten pierwszy – zwrócenie szczególnej uwagi na coś, co na taką uwagę zasłużyło sobie jakby mimochodem, przez zbieg okoliczności, w dużej mierze przypadkowo, z przyczyn wyraźnie ubocznych.”³⁶

Ikoniczne podejście do dzieła sztuki, ukazujące jego trójwarstwową strukturę, jest potraktowaniem dzieła jako całości. Żadna z warstw nie istnieje samodzielnie, każda stanowi o dziele sztuki w równym stopniu.

Informacyjna i artystyczna wartość dzieła sztuki

Dzieło jest nośnikiem informacji, przekazuje informacje różne i czyni to różnymi sposobami. Nasuwa się tu kwestia wartości dzieła sztuki. Dla Porębskiego najważniejsze okazują się dwie: informacyjna i artystyczna, bo dzieło sztuki jest faktem artystycznym niosącym informacje. Wartość informacyjną dzieła określa się na podstawie rodzaju informacji, jakie dzieło przekazuje w ramach kodu, a wartość artystyczną – na podstawie sposobu przekazywania informacji w ramach określonej technologii i stylistyki³⁷.

Informacyjna wartość dzieła sztuki polega na tym, że przenosi ono odbiorcę w sferę *sacrum*, przeciwstawną sferze *profanum*. Obcowanie z dziełem, umożliwiające balansowanie na granicy obszaru codzienności i obszaru zakazanego, a nawet pozwalające na przekroczenie tej granicy, stanowi o prestiżu dzieła sztuki. W zależności od tego, jak dalece zaawansowane pytania stawiać może odbiorca względem dzieła, jak dalece zaawansowane informacje zdoła on przyswoić, prestiż dzieła może się zmieniać. Zatem o wartości informacyjnej dzieła decyduje też odbiorca – od niego zależy, w jakim stopniu potrafi odczytać komunikat. A im więcej potrafi odczytać,

³⁵ M. Gołaszewska: *Zarys estetyki...*, s. 214.

³⁶ M. Porębski: *Historie i system*. W: *Historia a system*. Red. M. Poprzeczka. Warszawa 1997, s. 17.

³⁷ Zob.: M. Porębski: *Ikonosfera...*, s. 214.

tym bardziej angażuje się w interpretację dzieła i tym większa okazuje się jego wartość informacyjna. Jeżeli natomiast odbiorca nie jest w stanie z różnych względów odczytać komunikatu, jego pełna wartość informacyjna pozostaje ukryta, a w oczach odbiorcy prestiż dzieła spada. Natomiast – jak pisze Porębski – „rodzaj i funkcja informacji przekazywanych przez sztukę od wieków i tysiącleci się nie zmienia. Zmienia się ich zasięg, głębia, stopień ukonkretnienia, bogactwo i spójność wewnętrzna.”³⁸

Przy ocenie artystycznej dzieła sztuki można – zdaniem Porębskiego – posłużyć się dwoma przeciwstawnymi sobie systemami wartościowania³⁹. Jeden, którym jest preferowanie doskonałości, wyraża się w maksymalnym zbliżeniu do ustalonej tradycyjnie normy poprawności. W tym sensie dużą wartość artystyczną przypisywać będzie się dziełom, których wykonanie opiera się na jasno wytyczonych zasadach i określonej technice. Ceni się tu perfekcję, artystyczny i obyczajowy konformizm. W drugim systemie, w którym preferuje się wyjście z kodowych i stylowych ograniczeń, przywiązuje się wagę do stopnia rozszerzenia pola twórczych doświadczeń i eksperymentów.

Te dwa sposoby umożliwiają włączenie w zakres sztuki dzieł tzw. klasycznych i nowoczesnych. Jest to o tyle ważne, że szczególnie w wieku XX, w obliczu tzw. antysztuki, ujawnił się problem sklasyfikowania niektórych obrazów, które pojawiły się w ikonosferze, zamierzonych przez twórców jako artystyczne. „Trzeba się przecież w końcu zdecydować, w jaki sposób ogarnąć, jak w rezultacie określić dziedzinę, gdzie »dziełom sztuki« w znaczeniu mniej czy więcej tradycyjnym przeciwstawiają się obiekty zgoła z nimi w takich kategoriach nieporównywalne [...]”⁴⁰ Jeśli przyjąć, że celem sztuki jest między innymi ocalenie własnej ciągłości w zmieniającym się świecie, to rozszerzanie klasy zjawisk uznawanych za artystyczne tę ciągłość niewątpliwie umożliwi; potrzebny jest tylko adekwatny system wartościowania.

Rozpatrując wartość informacyjną dzieła sztuki, a także jego wartość artystyczną, możemy aktualizować bądź relatywizować dzieło. Podejście aktualizujące synchronizuje dzieło z aktualną sytuacją, czyli abstrahuje od dystansu historycznego i cywilizacyjnego. Wartość informacyjną dzieła analizuje się tu z punktu widzenia czasu, jaki dla nas jest aktualny, i jego potrzeb, natomiast wartość artystyczna dostosowywana jest do współczesnych odbiorcy norm i kryteriów. Porębski zauważa, że aktualizujące podejście raczej bliższe jest krytyce artystycznej, ale nauka też do końca nie zdołała się od niego uwolnić⁴¹.

³⁸ Ibidem, s. 222–223.

³⁹ Zob.: ibidem, s. 228.

⁴⁰ Idem: *Sztuka a informacja...*, s. 12.

⁴¹ Zob.: Idem: *Ikonosfera...*, s. 214–215.

Natomiast relatywizując dzieło, cofa się je w przeszłość, w czas jemu właściwy. Dzieło rozpatruje się wówczas jako „ogniwo określonego procesu rozwojowego, określonej diachronii, której synchronie były z reguły inne niż nasze”⁴². Takie podejście cechuje naukę z jej badawczą postawą, analizując bowiem wartości dzieła w ramach właściwej mu epoki, nauka relatywizuje je. O wartości informacyjnej dzieła sztuki decydują tu treści, które umożliwiają zrozumienie czasu i środowiska właściwego dziełu. Rozpatrując artystyczną wartość dzieła, rozważa się ją z punktu widzenia całego procesu rozwojowego twórczych strategii.

Przestrzeń i czas

Poddając analizie dzieło sztuki, nie sposób pominąć kwestii czasu i przestrzeni. Dzieło jako obraz w ikonosferze, podobnie jak inne obrazy, działa na odbiorcę za pośrednictwem czasu i przestrzeni. Oprócz ikonosfery istnieje jeszcze sfera związana ze zdolnościami człowieka do obserwacji, kontemplacji, do sensorycznej i werbalnej pamięci, dzięki której obrazem jest też to, co pamiętamy, czyli psychosfera (nazwę tę zaproponował Edward Balcerzan)⁴³.

Te dwie sfery: ikonosfera i psychosfera, stanowią kontekst rozpatrywania kwestii czasu, ujawniają jednocześnie jego dwoistą naturę. Ikonosfera jako zjawisko idzie naprzód, w jej obrębie ciągle pojawiają się nowe obrazy, pozostając w niej z różnych względów na dłużej bądź krócej, pojawiają się równolegle lub jedno po drugim, zawsze jednak można ustalić ich chronologiczną kolejność i jednocześnie nie można jej zmienić. Panuje w niej czas chronologiczny, właściwy ikonosferze⁴⁴. Można przywołać tu obraz Kronosa, boga starożytnych Greków, a także jego rzymskiego odpowiednika Saturna, który symbolizował nieodwracalność wydarzeń, uparte dążenie świata naprzód, na które człowiek nie może nic poradzić, któremu musi się poddać. Kronos czy Saturn to właśnie symbole czasu chronologicznego. Natomiast współczesnym symbolem chronologicznego czasu jest ikonosfera.

Psychosfera kieruje się innymi prawami, dzięki pamięci powraca w chwili teraźniejszej do obrazów minionych, znów dzięki pamięci odnajduje powtarzającą się okazję, która nadarzyła się wcześniej, wybiega też w przyszłość, objawiając się jako nadzieje, oczekiwania i niepokoje. „W ten też tylko sposób »czas stracony« może stać się »czasem odnalezionym« nie przez samą tylko »ulotną kontemplację«, ale przez jej utwierdzenie w trwałym dziele.”⁴⁵

⁴² Ibidem, s. 215.

⁴³ Zob.: Idem: *Teorematy: Sztuka i czas*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 137.

⁴⁴ Zob.: ibidem, s. 131 i 138.

⁴⁵ Ibidem, s. 137.

Czasem psychosfery nie jest więc czas chronologiczny, ale jak nazywa go Porębski, czas kairolologiczny⁴⁶. Tu znowu przywołać można wizerunek starożytnego boga, tym razem Janusa, którego jedno oblicze spogląda wstecz, a drugie w przyszłość.

Dzieło sztuki funkcjonuje zatem jako element ikonosfery w czasie chronologicznym, ale ponieważ zwracać się może ku dziełu psychosfera, dotyczy go także czas kairolologiczny. Porębski formułuje ten problem w postaci pytania: Jak się ma czas do sztuki i jak ma się sztuka do czasu?⁴⁷

Dzieło sztuki powstaje w określonym chronologicznie momencie czasu i rozpoznajemy je w ikonosferze jako ślad działań technologicznych, jako styl tych działań i jako komunikat niosący niepowtarzalne przesłanie. To, że jest śladem podjętych i zrealizowanych działań technologicznych, stanowi – zdaniem Porębskiego – jego fundamentalną wartość, bo bez tego niemożliwa byłaby jakakolwiek komunikacja. Określone działania technologiczne mają zapewnić dziełu jak najdłuższe trwanie w ikonosferze. Dzieło sztuki jako fizyczny fakt trwa tylko przez pewien czas, jest prędzej czy później celowo bądź przypadkowo naruszone. Zwycięża tu czas chronologiczny, który upływając, przyczynia się do tego, że dzieło nie jest już w swej fizyczności tym, czym było na początku.

Dzieło daje się rozpoznawać jeszcze przez styl technologicznych działań, dzięki czemu coś, co w czasie chronologicznym wrócić nie może, w czasie kairolologicznym powraca. Styl jako wybór pewnej twórczej strategii jest wprawdzie decyzją na taką czy inną (możliwą jednak do unicestwienia) technologię, ale jest także decyzją na określoną morfologię, która „aktywizując (zachwycając) odbiorcę, przesądza o wartości instrumentalnej (zwanej też formą) tworzonego dzieła”⁴⁸. Forma do pewnych granic jest odtwarzalna i powtarzalna. W tym sensie dzieło „zwycięża” nad czasem chronologicznym, bo przechowywane w pamięci psychosfery możliwości morfologiczne mogą być dzięki działaniu czasu kairolologicznego powtórzone.

Dzieło sztuki funkcjonuje przede wszystkim – o czym niejednokrotnie była tu mowa – jako „jednorazowy i niepowtarzalny komunikat”, pochodzący od kogoś (jednostki, zbiorowości) i kierowany do kogoś (mu współczesnego, ale i do całej potomności). Komunikat pojawia się w ikonosferze, funkcjonuje też w psychosferze i tutaj wszędzie działa jeszcze czas chronologiczny i kairolologiczny. Ale w samym obcowaniu z dziełem, w samym „czytaniu” komunikatu czasu już nie ma. Jak mówi Porębski, „tu już żaden czas się nie liczy, ani czas chronologicznego, postępującego wciąż dalej i dalej rozpadu,

⁴⁶ Zob.: ibidem, s. 131 i 138.

⁴⁷ Zob.: ibidem, s. 129.

⁴⁸ Ibidem, s. 142.

ani czas kairotycznego utożsamiania się, solidaryzowania z tym, co było, minęło, ale co wciąż z n o w u być może. W obliczu dzieła bowiem, tak jak w obliczu drugiego człowieka, przestaje istnieć czas, jego brzegi, ograniczenia, wkraczamy bowiem w świat wartości, które, w naszym przynajmniej przekonaniu, wszelką doczesność przełamują i przewyżniają.”⁴⁹

Dzieło sztuki tak rozpatrywane stanowi przedmiot jakości estetycznych, w hierarchii wartości stojących wyżej niż artystyczne. Kontemplować możemy je poza czasem, odrywając się od czasu, zrywając z nim. Podobną myśl wyraźnie wypowiada J. Bańka: „Chodzi przede wszystkim o to, że w przeżyciu estetycznym jakości estetycznie doniosłe zyskują swoje unaocznienie, tj. trafiają do podmiotu w postaci danych jego bezpośredniego doświadczenia. Te wartości, które nie są treścią tego rodzaju doświadczenia podmiotu estetycznego, nazwiemy tylko artystycznymi – potrzebują instrumentu jako jakości, za której pośrednictwem trafiają do podmiotu. Racją istnienia wartości artystycznych nie są one same – służą one ujawnieniu wartości estetycznych. Te pierwsze są instrumentalne, te drugie – absolutne. Przedmiot wartości artystycznych jest realny i dany *a posteriori*, podczas gdy przedmiot jakości estetycznych doniosłych bywa każdorazowo nowy, tj. dany *a recentiori*.”⁵⁰

Mówiąc o dziele sztuki, wyróżnia Porębski trzy rodzaje przestrzeni, które dzieła dotyczą⁵¹. Po pierwsze, mieści się ono w przestrzeni fizycznej, która jest całością otaczającego nas świata, dostępnego empirycznie. Wypełnia tę przestrzeń także człowiek, i to nie tylko swą obecnością, ale także swymi wytworami, które o tej obecności świadczą, a zatem wypełnia ją także dziełami sztuki. „W ten sposób przestrzeń fizyczna staje się – w swym dostępnym nam biologicznie i technologicznie zasięgu – tworzywem naszych kreacji, również artystycznych. Okazałaby się przeto wszechobecnym, uniwersalnym medium, pośredniczącym w wymianie sygnałów.”⁵² Dlatego nosi ona nazwę „przestrzeń dla dzieła”.

W przestrzeni fizycznej funkcjonują obrazy, ale ich odczytanie polega na „zobaczeniu” w tych przekazach tego, co jest istotne. Aby to mogło się zrealizować, nie wystarcza jedynie przestrzeń fizyczna, dlatego mówi Porębski o przestrzeni w rozumieniu symbolicznym, o „przestrzeni w dziele”, którą odnajdujemy dzięki naszej wiedzy i naszym osobistym różnorodnym doświadczeniom. „Jest – innymi słowy – symboliczna przestrzeń, ta zewnętrzna, wspólna i dostępna nam wszystkim, i ta wewnętrzna, prywatna niejako, niedostępna nikomu innemu, przestrzeń naszych snów, olśnień i urojeń.”⁵³

⁴⁹ Ibidem, s. 144.

⁵⁰ J. Bańka: *Czas w sztuce. Recentywizm i skok do królestwa bezpowrotnej teraźniejszości*. T. 1: *O kierunkach upływu czasu w dziele sztuki*. Katowice 1999, s. 16.

⁵¹ Zob.: M. Porębski: *Wielość przestrzeni*. W: Idem: *Sztuka a informacja...*, s. 215.

⁵² Ibidem, s. 217.

⁵³ Ibidem.

W przestrzeń symboliczną jesteśmy włączeni, odbierając dzieło. Umożliwia ona odbiorcy przekroczenie fizycznej granicy czasu i lokalizacji, granicy przebiegającej między odbiorcą a twórcą; pozwala „przejąć jego optykę i wraz z nim w jego kreatorskim akcie współdziałać”⁵⁴.

Właściwe tej przestrzeni jest jej rozumienie archetypiczne, bo archetypy jako powracalne nie funkcjonują w chronologicznym czasie. Dlatego przestrzeń symboliczną można wciąż na nowo kreować w różnych miejscach przestrzeni fizycznej. „Żeby przestrzeń, jakąkolwiek przestrzeń kreować, odwzorowując ją w przestrzeni fizycznej, trzeba wiedzieć, co się chce odwzorować, trzeba mieć jej model.”⁵⁵ Model ów to nic innego, jak uchwytualna wyłącznie mentalnie przestrzeń w rozumieniu abstrakcyjnym (przestrzeń matematyczne), dla której Porębski stosuje nazwę „przestrzeń między dziełami”. Przestrzeń matematyczna umożliwia odwzorowanie przestrzeni symbolicznej na przestrzeń fizyczną, dzięki czemu archetyp staje się faktem, bo odbierany jest jako obraz świadczący o własnym czasie i miejscu.

Zakończenie

Dzieło sztuki należy rozpatrywać, uwzględniając wszystkie istotne dla filozoficznych rozważań jego aspekty. Trzeba zatem odpowiedzieć na pytania o jego istotę, strukturę i sposoby bycia w czasie i przestrzeni. Koncepcja Porębskiego zawiera odpowiedzi na te pytania. Dzieło sztuki potraktowane jest uniwersalnie, jako podstawa bytowa sztuki, bez konieczności uwzględniania poszczególnych dyscyplin artystycznych. Stanowi obraz pośród innych obrazów składających się na ikonosferę i wyróżnia się jako dzieło sztuki tym, że jest artystycznym zamierzeniem twórcy, a nie efektem przypadkowej działalności człowieka, i ostatecznie nosi w sobie wartości artystyczne, informacyjne oraz estetyczne. Dzieło sztuki jest też obrazem w ikonosferze dzięki temu, że jest odbierane, oddziałuje na odbiorcę. Generując w *universum* symboli, zapewnia człowiekowi stan aktualnego poinformowania. Każda zmiana w ramach tego stanu ma już status informacji, której uchwycenie powinno zawsze należeć do celów nauki.

⁵⁴ Ibidem, s. 219.

⁵⁵ Ibidem, s. 220.

Bożena Kołek

ON THE BORDERLINE BETWEEN ART AND PHILOSOPHY
THE STATUS AND STRUCTURE OF THE WORK
OF ART AS SEEN BY MIECZYŚLAW PORĘBSKI

Summary

The present article consists in a detailed analysis of Mieczysław Porębski's, nowhere so far published, comprehensive stance towards the work of art. His approach, presented here, is called *iconic*, and is characterised by the treatment of a work of art as a picture, constituting an element of the general iconosphere, and a response to the expectations created by the time honoured way of treating works of art as texts, that is from a semiotic point of view. The article shows the way the work of art is structured, and analyses its subsequent layers. Three ways of understanding the work of art as an image are distinguished: in the sense of projecting the world of represented objects, in the sense of a complex trace betokening the underlying zone of actions and motivations, and in the sense of its own representative structure and the systemic context of that structure. The author strives also to define the essence of the work of art with reference to its spatial and temporal dimensions seen as its attributes.

Bożena Kołek

AN DER KUNST- UND PHILOSOPHIEGRENZE
DER STATUS UND DIE STRUKTUR EINES KUNSTWERKES
IN DER AUFFASSUNG VON MIECZYŚLAW PORĘBSKI

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel beinhaltet eine ausführliche Analyse der bis jetzt noch nicht komplex in Worte gefassten Ansichten von Mieczysław Porębski über ein Kunstwerk. Seine Auffassung wird *ikonisch* genannt, weil er ein Kunstwerk als ein Bild, als ein Element der Ikonosphäre betrachtet, was ein Gegenteil von der in der Kunsttheorie befestigten semiotischen Betrachtung eines Kunstwerkes als eines Textes sein sollte. Der Artikel zeigt die Struktur des Kunstwerkes, analysiert seine einzelnen Schichten, d.i. drei Betrachtensweisen des Kunstwerkes als eines Bildes (als eine Abbildung von dargestellten Gegeständen, als ein vielschichtiger Hintersinn der Handlungen und Motivationen uns als eigene Darstellungsstruktur und deren Bezugssystem) und versucht, den Kern von einem Kunstwerk in Bezug auf seine räumlichen und zeitlichen Eigenschaften zu bestimmen.