

Joanna Klara Teske

Myśl Karla R. Poppera a współczesne badania nad sztuką

Słowa kluczowe: *K. Popper, sztuka, świat 3, interakcje, poznanie, intertekstualność, metafikcja, autopoeza, M. Heidegger*

Wkład Poppera w historię badań nad naukami ścisłymi i teorię demokracji pozostaje, abstrahując od jego szczegółowej oceny, bezsporny. Niedoceniona wydaje się jednak refleksja Poppera nad sztuką. Artykuł przedstawia wybrane zagadnienia, które są obecnie przedmiotem badań w humanistyce i co do których wydaje się, że można je analizować w kategoriach zaproponowanych przez Poppera.

Zagadnieniem ogólnym, które będzie przedmiotem rozważań, jest **status ontologiczny dzieła sztuki**: teoria trzech światów Poppera pozwala na uwzględnienie istotnych aspektów istnienia dzieła – jako obiektu materialnego, przedmiotu przeżycia psychicznego i autonomicznych treści ujętych w artystyczną formę. Do zagadnień szczegółowych należą: interpretacja **zjawiska intertekstualności** jako interakcji elementów świata 3; interpretacja **zjawiska metafikcji**, czy szerzej, **sztuki autorefleksyjnej** jako świadectwa wzrostu samoświadomości twórczej artysty i wzrostu znaczenia elementu krytycznego w sztuce, oraz interpretacja **zjawiska „autopoezy”** w dziedzinie twórczości artystycznej (tj. autokreacji za pomocą sztuki¹) jako interakcji między umysłem artysty a dziełem (jako że w wyniku procesu twórczego zmienia się stan

¹ Termin „autopoeza” wzięty jest w cudzysłów, ponieważ nie używam go tu w sposób zgodny z autorską koncepcją Maturany i Vareli. Chcę jednak skorzystać z tego terminu, jako że stał się ostatnio modny w humanistyce (choć jego znaczenie uległo i tam pewnej modyfikacji), a także dlatego, że jego etymologiczne znaczenie („auto-kreacja”) dobrze odpowiada zjawisku, które chcę opisać.

świadomości artysty) oraz jako wtórnego oddziaływania dzieł sztuki na umysły odbiorców; są to w obu wypadkach interakcje świata 2 i 3.

Wprowadzenie: główne tezy popperowskiej koncepcji sztuki²

1. Sztuka to wytworzone przez ludzki umysł **zobiektywizowane idee**. Z tej racji sztuka ma swoje miejsce wśród **obiektów świata 3**. **Nie jest więc ani przedmiotem materialnym ze świata 1, ani przeżyciem psychicznym ze świata 2**. Mówiąc o statusie ontologicznym dzieł sztuki, Popper używa różnych sformułowań i nie zabiega o precyzję, wydaje się jednak, że nawet jeśli dopuszcza istnienie dzieła w postaci materialnego przedmiotu czy stanu psychicznego, to za właściwe dla dzieła sztuki uważa autonomiczne istnienie w postaci abstrakcyjnej treści. **Niezwykle istotne jest też, że świat 3 (w tym sztuka) oddziałuje na świat 2 i poprzez świat 2 na świat 1 i na świat 3** (te oddziaływania są też dowodem realności świata 3).

2. W kategoriach biologicznych sztuka, jak inne elementy świata 3, jest **przystosowaniem człowieka mającym postać „narządu egzosomatycznego” (tj. zewnętrznego w stosunku do jego ciała), narzędzia**, które pozwala mu szukać **rozwiązań problemów**; daje też możliwość **przekraczania siebie**³.

3. Sztuka jest też, podobnie **jak nauka, dziedziną aktywności poznawczej**, w szczególności pozwala opisywać rzeczywistość (tworzyć modele świata 1 i 2), zawiera przy tym **element krytycznej oceny**, co dla Poppera oznacza element racjonalny.

4. Sztuka jest też w pewnym sensie **językiem** i, jak języki naturalne, **pełni funkcję ekspresywną, komunikacyjną oraz opisową – przy czym ta ostaniam w sztuce kluczowe znaczenie** (stąd sprzeciw Poppera wobec sprowadzania sztuki do środka ekspresji albo komunikacji). Nie pełni jednak dzieło sztuki funkcji krytycznej/argumentacyjnej (tj. w obrębie samego dzieła sztuki brak oceny opisu rzeczywistości, jaki dzieło proponuje), mimo że tę funkcję pełni

² Poniższa prezentacja jest próbą syntezy uwag, które Popper poczynił na temat sztuki przede wszystkim w następujących pracach: *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu: w obronie interakcji*; *Wiedza obiektywna: ewolucyjna teoria epistemologiczna* (s. 138–230); *W poszukiwaniu lepszego świata: wykłady i rozprawy z trzydziestu lat* (s. 20–46, 119–138, 261–271); i *Nieustanne poszukiwanie: autobiografia intelektualna* (s. 73–98, 252–273). Bardziej szczegółowo poglądy estetyczne Poppera przedstawiam w artykule: *Filozofia nauki i sztuki z perspektywy metodologii Karla Poppera*.

³ Warto przypomnieć, że w ujęciu Poppera cała ewolucja ma charakter emergentny, tj. w jej wyniku „może pojawić się coś zupełnie odmiennego, różnego jakościowo” (*Wiedza a zagadnienie...*, s. 92; por. też s. 110–112).

język naturalny. Zarazem uznaje Popper znaczenie krytyki literackiej/estetycznej, jak i możliwość poddania dzieł sztuki krytyce racjonalnej i rozpatrzenia pod kątem ich zupełności, istotności oraz zawartości w nich prawdy⁴.

5. Proces twórczy polega na interakcji między umysłem artysty i powstającym dziełem (dzieło, które powstaje, przewyższa początkowy zamysł, a niekiedy nawet umysł twórcy; nie podlega też całkowicie kontroli artysty). **Na interakcji między umysłem odbiorcy a dziełem polega też recepcja sztuki.** To istotne, bo w wymiarze indywidualnym i społecznym dzięki interakcji umysłów z obiektami świata 3, w tym sztuki, człowiek **osiąga pełną świadomość**, tj. poczucie siebie, jakiego nie doświadczają zwierzęta. Ponadto za pośrednictwem ludzkiego umysłu elementy świata 3 oddziałują na siebie nawzajem oraz na świat 1, i w ten sposób przeobrażają rzeczywistość. W zdolności tworzenia obiektów świata 3 i wchodzenia z nimi w interakcje widzi Popper podstawową rolę umysłu, tj. świata 2.

6. Wyobrażenia ma dla człowieka ogromne znaczenie, jako że pozwala rozpatrywać to, co może być (nie tylko to, co jest); zwłaszcza widać to w sztuce, która korzysta m.in. z **trybu fikcyjnego**. **Dlatego, że sztuka zajmuje się możliwościami, prawda nie jest w niej, jak w nauce, ideą regulatywną.**

Kluczem do rozumienia dzieł sztuki przez Poppera jest koncepcja trzech światów. Popper odmawiał podania ich definicji. Określał je wskazując przynależne do nich elementy rzeczywistości, przy czym na przestrzeni lat (począwszy od 1960 roku, gdy po raz pierwszy publicznie przedstawił tę koncepcję, do swojej śmierci w 1994) określenia, jakich w tym celu używał, ulegały modyfikacjom. Najbardziej stabilny był świat 1 – świat obiektów materialnych, określane także jako świat przedmiotów i stanów fizycznych, ale i jako świat ciał fizycznych, w tym organizmów wraz z ich stanami psychicznymi i fizjologicznymi. Pewne sformułowania zdają się też wskazywać na identyfikowanie przez Poppera świata 1 przede wszystkim ze światem przyrody. Świat 2 ulegał większym przekształceniom: stany psychiczne, które doń należały w pierwszym rzędzie, czasem zastępował Popper stanami umysłowymi. Zaznaczał przy tym, że choć subiektywne procesy psychiczne należą do świata 2, to już abstrakcyjna treść myśli należy do świata 3. Choć świat 2 był oryginalnie światem przeżyć świadomych, przysłał Popper na umieszczenie w nim także stanów nieświadomych. Można spotkać też tak rozbieżne określenia świata 2, jak świat „dyspozycji do pewnych zachowań” z jednej strony i świat duchowy z drugiej.

⁴ Może się wydawać, że zachodzi sprzeczność między tezą o obecności elementu krytycznego w sztuce i wykluczeniem funkcji krytycznej z dzieła sztuki, tak jednak nie jest. Popper uznawał, że element ten ma kluczowe znaczenie w procesie twórczym.

Zmiany zachodziły też w koncepcji świata 3 – świata obiektów ludzkiego umysłu (czy inaczej kultury)⁵, a więc w samym centrum popperowskiej metafizyki, a zarazem w jego autorskim rozwiązaniu zagadki związku między ciałem (światem 1) i umysłem (światem 2). Świat 3 określał Popper m.in. jako obiektywne treści myśli, ale też „stany krytycznej argumentacji”, „świat wiedzy obiektywnej lub ogólnej ducha obiektywnego”, świat „możliwych przedmiotów myśli” czy „przedmiotów rozumienia”. Najważniejsza była w nim wiedza obiektywna: problemy, teorie, argumenty krytyczne – te Popper wyróżniał niekiedy jako jądro świata 3. Do świata 3 zaliczał jednak także język, sztukę, niekiedy wartości, a nawet samych ludzi. Zarazem, nieco apodyktycznie, sprzeciwiał się umieszczaniu w nim pojęć, słów i ich znaczeń. Można też znaleźć u Poppera podział świata 3 na właściwy (niematerialny, autonomiczny) i materialny (w tym kontekście zrozumiałe staje się identyfikowanie świata 1 z przyrodą).

Ten pobieżny przegląd określi trzech światów, w tym widoczny brak precyzji i konsekwencji, zdaje się świadczyć o tym, że Popper nad ich teorią nieustannie pracował (por. też *Wiedza a zagadnienie...*, s. 31, 42, 161–162, gdzie wyraźnie traktuje tę teorię jako roboczą). Rozmaicie opisywał też Popper wzajemne relacje między światami. W niektórych sformułowaniach dopuszczał na przykład możliwość, że światy te w jakiejś mierze wzajemnie na siebie zachodzą (*W poszukiwaniu...*, s. 22). I tak, mówiąc w *Wiedzy obiektywnej* o języku, Popper umieszcza go w trzech światach: o ile ma postać symboli fizycznych, należy do świata 1, o ile wyraża stany psychiczne albo na nie wpływa, należy do świata 2, do świata 3 należy zaś, o ile jest nośnikiem informacji czy znaczeń (s. 197). Najważniejszy był jednak nie brak ścisłych granic, a możliwość interakcji pomiędzy światami. Dzięki interakcji świata 1 i 2 powstał świat 3. Odtąd, dzięki interakcji światów 2 i 3 oraz światów 2 i 1 (a także światów 1 i 3 za pośrednictwem świata 2), wszystkie trzy światy nadal ewoluują. W kontekście owych interakcji sztuka wydaje się być tym obszarem świata 3, w którym świat 2 wchodzi w interakcję ze sobą samym: poznaje i poprzez to poznanie tworzy siebie, przy czym skutki tej interakcji także dla światów 1 i 3 są daleko idące i trudne do przewidzenia.

Przedstawiona powyżej koncepcja sztuki Poppera, osadzona w jego teorii trzech światów, ale uwzględniająca też jego poglądy epistemiczne, pozwala w sposób spójny opisać i zrozumieć różne zjawiska estetyczne, poczynając od podstawowej kwestii sposobu istnienia dzieł sztuki.

⁵ Popper sam nie używał tego sformułowania, ale zgadzał się, że tak w języku antropologów należałoby określić świat 3 (*W poszukiwaniu...*, s. 22).

Ontologiczny status dzieła sztuki

W przeglądowym artykule *The Ontology of Art* Amie L. Thomasson⁶ przedstawia aktualny stan badań nad ontologicznym statusem dzieła sztuki, wyróżniając trzy główne stanowiska. Według pierwszego, **dzieła sztuki to przedmioty materialne** (*physical objects*) – płótno pokryte farbą czy sekwencje fal dźwiękowych. Według drugiego, **dzieła sztuki to przeżycia psychiczne** (*imaginary entities*), rozumiane jako czynności (ten pogląd reprezentuje np. R.G. Collingwood, według którego dzieło to całościowe przeżycie artysty, które odbiorca odtwarza w swojej wyobraźni) albo jako wyobrażone obiekty, które tworzy i utrzymuje w istnieniu akt świadomości (to stanowisko np. J.-P. Sartre'a). Według trzeciego stanowiska, **dzieła sztuki to rodzaje/typy idealne**, względnie abstrakcyjne struktury (*ideal kinds/types* czy *abstract structures*), które mogą mieć wiele realizacji (to stanowisko reprezentują m.in. Richard Wollheim, Nicholas Wolterstorff czy Gregory Currie; s. 80–83).

Jednak, jak zauważa Thomasson, sprowadzenie ontycznego statusu dzieła sztuki do jednego tylko wymiaru prowadzi za każdym razem do konfliktu z powszechną, choć niespójną⁷ praktyką w dziedzinie sztuki i jej zdroworozsądkowym rozumieniem. Przykładowo, jeśli przyjmiemy, że dzieło sztuki to przeżycia psychiczne, wówczas dzieło staje się subiektywnym indywidualnym doświadczeniem: nie można dzieł kupować, nie można ich podziwiać w galerii, nie istnieją w sposób ciągły, a tylko wtedy, gdy są przedmiotem czyjejś świadomości. Jeśli z kolei dzieło istnieje jedynie jako byt idealny, to przy założeniu, że byty idealne istnieją niezależnie od świata materialnego, pozaczasowo (a tak się najczęściej zakłada), trudno wyjaśnić, jak dzieła mogą powstawać i ulegać zniszczeniu; nie wiadomo też, jak wyjaśnić wagę przypisywaną autorstwu dzieła czy znaczenie kontekstu dla interpretacji. Jeśli zaś dzieło to tylko przedmiot materialny, problematyczne stają się utwory muzyczne, których nie identyfikujemy ani z zapisem nutowym, ani z sumą wszystkich wykonań (gdyby tak było, dzieło nie byłoby ukończone aż do ostatniego wykonania); nie sposób też wyjaśnić znaczeń, jakie posiadają dzieła, ich wartości estetycznej, itp. (s. 80–83)⁸.

⁶ Poniżej streszczam argumentację Thomasson, nie odnotowując szczegółowo autorstwa też omawianych w artykule.

⁷ Jak zauważa Thomasson, inaczej traktowane są np. rzeźby czy obrazy (dzieło utożsamiane jest tu z oryginalnym przedmiotem fizycznym, który może zmienić właściciela czy ulec zniszczeniu), inaczej literatura i muzyka (sprzedawane są prawa autorskie, nie oryginalny zapis dzieła; jeśli ów ulegnie zniszczeniu, a przetrwają kopie, dzieło istnieje nadal). Co więcej, nieklasyczne rodzaje sztuki, np. sztuka konceptualna, mogą rządzić się swoimi prawami (s. 78–80).

⁸ Thomasson nie rozważa możliwości uwzględnienia dwóch wymiarów, tj. istnienia przedmiotów materialnych posiadających znaczenia nadane im przez twórcę/odbiorcę.

W tej sytuacji Thomasson dochodzi do wniosku, że należy poszerzyć przyjęte w ontologii kategorie bytów o takie, które są: 1) obiektami materialnymi, zewnętrznymi w stosunku do umysłu, publicznie dostępnymi, zarazem zależnymi w swym znaczeniu i wartości estetycznej od ludzkiej intencjonalności (możliwości poznawczych czy kontekstu kulturowego), 2) obiektami abstrakcyjnymi (tj. pozbawionymi czasoprzestrzennej lokalizacji i niezależnymi w swym istnieniu od jakiegokolwiek konkretnego fizycznego przedmiotu czy wykonania), posiadającymi jednak pewne czasowe własności (wytworzonymi przez człowieka w określonym czasie i kontekście kulturowym, podatnymi na zniszczenie). W ten sposób, wprowadzając nową kategorię ontyczną, można byłoby rozwiązać problem statusu dzieł sztuki, ale nie tylko ich. Problem, jak zauważa Thomasson, dotyczy także innych elementów kultury i życia społecznego, np. prawa czy teorii naukowych (s. 88–90).

Popper nie wprowadza co prawda hybrydycznych statusów ontycznych, ale jego teoria trzech światów pozwala uwzględnić specyficzne cechy istnienia dzieł sztuki. Artefakty należą do świata 3 – świata zobiektywizowanych idei. Popper wyjaśnia to na przykładzie *Hamleta*: *Hamlet* to nie książka czy przedstawienie. Trudno też sądzić, by utwór ten istniał kiedykolwiek jako całość w postaci psychicznej w umyśle Szekspira. To raczej idea, która „istnieje (...) w jakiś sposób w trzecim świecie i jest na różne sposoby interpretowana przez różne umysły” (*Wiedza a zagadnienie...*, s. 36–37). Raz wytworzone (w procesie interakcji między świadomością twórcy a powstającym dziełem), dzieła nie zależą już w swym istnieniu od żadnej pojedynczej świadomości (czy to twórcy, czy odbiorcy). Są autonomiczne także w tym sensie, że ich twórca nie kontroluje ich w pełni: mogą posiadać właściwości, o których nie wie. Choć są zasadniczo abstrakcyjną treścią, zostały zobiektywizowane (dzięki postaci materialnej) i mogą być przedmiotem doświadczeń psychicznych, tj. wchodzić w interakcje ze świadomością innych ludzi; mogą też za ich pośrednictwem wywierać wpływ na świat 1 i inne obiekty świata 3. Nie jest to dopracowana analiza statusu ontycznego dzieła sztuki, ale koncepcja, która w sposób spójny, sytuując sztukę w kontekście całej rzeczywistości i jej ewolucji, uwzględnia aspekty istnienia dzieła postulowane przez współczesną estetykę⁹.

Interakcje zachodzące między obiektami świata 3 mogłyby też posłużyć do wyjaśnienia zjawiska intertekstualności, szeroko dyskutowanego w humanistyce co najmniej od początku lat sześćdziesiątych XX wieku.

⁹ Popper stawia pytanie o ontologiczny status dzieła (*Nieustanne poszukiwania...*, s. 255), ale nie odpowiada na nie, zastępując je pytaniem o realność dzieła. Następnie przyjmując materializm jako punkt wyjścia, argumentuje, że nie pozwala on opisać całej rzeczywistości, jaka obecnie istnieje; konieczne jest uznanie realnego istnienia świata przeżyć psychicznych i wytworów umysłu, przy czym te ostatnie pozwalają wyjaśnić wzajemne oddziaływanie świata materii i psychiki (tamże, s. 252–268).

Intertekstualność

Zgodnie z teorią intertekstualności¹⁰, która wywodzi się z koncepcji języka Ferdinanda de Saussure'a i dialogicznej interpretacji powieści Michaiła Bachtina, teksty, czy szerzej, dzieła sztuki, nie są autonomiczne, ich znaczenia wyznaczają bowiem inne teksty/dzieła obecne w kulturze (także te, które powstały w przeszłości). Tak jak język jest systemem znaków, w którym znaczenie znaku wyznacza jego pozycja w systemie (zespół relacji podobieństwa i różnicy z innymi znakami), a nie jego relacja do zewnętrznego świata, tak i tekst/dzieło sztuki swoje znaczenia (już nie jedno znaczenie) znajduje w dialogu, jaki prowadzi nie tylko wewnątrz siebie, ale i z innymi tekstami/dziełami (np. jeden sonet w sekwencji z innymi sonetami, obrazy w galerii ze sobą nawzajem). Tekst to „tkanka złożona z cytatów zapożyczonych z niezliczonych ośrodków kultury”, jak mówi Roland Barthes (1977; cyt. za Allenem, s. 73)¹¹, czy w sformułowaniu Julii Kristevy, „wchłonięcie i przekształcenie innego tekstu” (1980; cyt. za Allenem, s. 39), zaś słowo to „medium dialogicznej interakcji”, by zacytować Bachtina (1984; cyt. za Allenem, s. 27). Radykalna (poststrukturalistyczna) wersja teorii intertekstualności, jaką proponują np. Kristeva i Barthes, kwestionuje ponadto autonomiczność i stabilność tożsamości autora i czytelnika.

Pojęcie interakcji, którym posługuje się Popper, by opisać relacje między trzema światami, zwłaszcza w zakresie wzajemnych interakcji obiektów świata 3, wydaje się dość bliskie pojęciu intertekstualności. Choć Popper mówi o autonomicznych obiektach, a intertekstualność (zwłaszcza w ujęciu poststrukturalistycznym) skłania się do ujęcia dzieła jako pozbawionego autonomii, konstytuowanego przez inne dzieła (czy ogół dzieł sztuki pojętych jako system), to jednak w obu wypadkach to, co ważne i nowe, dzieje się nie w samym dziele, a w jego interakcji czy relacji/dialogu z innymi dziełami (dla Poppera także w interakcjach ze światem 2 i 3). Przy tym podobnie jak niektórzy teoretycy intertekstualności, tak i Popper pomniejsza znaczenie pojedynczego ludzkiego umysłu (twórcy), choć wychodzi z innych niż oni przesłanek: według Poppera, wobec bogactwa świata 3 i potęgi całego procesu emergentnej ewolucji pojedynczy umysł człowieka ma znikome znaczenie. Warto jednak podkreślić, że w teorii Poppera światem, który pozwala na interakcje elementów świata 3, jest właśnie świat 2.

¹⁰ W przedstawieniu intertekstualności opieram się przede wszystkim na monografii Gramma Allena *Intertextuality*.

¹¹ Te i inne cytaty zaczerpnięte z tekstów podanych w bibliografii w wersji anglojęzycznej – w tłumaczeniu autorki.

Inaczej niż teoretycy intertekstualności, widzi też Popper możliwości tkwiące w mechanizmie interakcji: choć przyznaje, że proces ten nie pozostaje pod kontrolą człowieka czy społeczeństwa i trudno przewidzieć jego odległe skutki, to koncentruje się na wzroście świadomości i postępie wiedzy, jakie możemy obserwować. Interpretacje intertekstualności są wielorakie. Jak pisze Allen, intertekstualność to otwarcie na pluralizm znaczeń i walka przeciw schematom reprezentacji, dominującemu głosowi represyjnej władzy politycznej czy rozumu (s. 45–47), ale też objaw braku nowych treści, znużenia kulturą, powierzchownej gry (s. 89–90, 183–184). Intertekstualność nie jest więc oceniana w humanistyce jako zjawisko jednoznacznie pozytywne.

Warto na koniec podkreślić, że koncepcja interakcji obiektów świata 3 Poppera pozwala opisać i wyjaśnić zjawisko dialogu między dziełami sztuki (zjawisko estetyczne) w ramach teorii trzech światów obejmującej całą rzeczywistość.

Zagadnienie intertekstualności wiąże się z zagadnieniem metafikcji, bo nagromadzone w utworze aluzje do innych dzieł sztuki (tj. pewna forma intertekstualności) mogą podważać umowną realność świata fikcji, być rodzajem autokomentarza, jak pisze Patricia Waugh (s. 113).

Metafikcja i sztuka autotematyczna

Metafikcję można zdefiniować jako „literaturę, która świadomie i systematycznie podkreśla swój status artefaktu, by postawić pytania na temat relacji fikcji i rzeczywistości” (Waugh, s. 2)¹². Zabiegi takie pozwalają nie tylko, jak pisze Waugh, zbadać konstrukcję utworu, ale też rozważyć zagadnienie fikcyjności świata pozaliterackiego. Bo skoro wiedza o świecie wymaga pośrednictwa języka, to badając świat fikcji (w całości zbudowany z języka) możemy dowiedzieć się też czegoś o świecie nie-fikcji. Pierwszym przedmiotem, który poddany zostaje w metafikcji badaniu, jest dzieło sztuki i mechanizm jego odbioru, zwłaszcza moment zawieszony niewiary (*suspended disbelief*)¹³. Według Waugh, taki jest właśnie podstawowy mechanizm metafikcji: tworzenie iluzji i jej demaskacja, tworzenie dzieła i równoczesne komentowanie aktu twórczego. W metafikcji element twórczości literackiej i element krytyki zlewają się w jedno¹⁴. Przy czym metafikcyjny efekt można osiągnąć stosując różne

¹² Podstawą poniższego omówienia metafikcji jest monografia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

¹³ Waugh w swojej interpretacji metafikcji podkreśla ponadto wątek sceptycyzmu poznawczego i krytyki społecznej.

¹⁴ Także w innych literackich konwencjach, np. w parodii, obecny jest element krytyki (Waugh, *Metafiction*, s. 68–69).

techniki, np. wprowadzając do utworu wiele aluzji do innych utworów, parodiując inne gatunki literackie czy wybierając za temat samą twórczość. Warto też dodać, że choć Waugh widzi metafikcję jako nieodłączną cechę powieści, to odnotowuje wzrost popularności literatury metafikcyjnej poczynając od lat 60. XX wieku.

W kategoriach popperowskich można byłoby autotematyczną sztukę (w tym metafikcję) określić jako element emergentnej ewolucji – od wytworzenia świadomości w interakcji z językiem i innymi artefaktami, do rozpoznania przez świadomość artysty statusu dzieła sztuki (tzn. że jest to twór fikcyjny, produkt wyobraźni, który pełni funkcję poznawczą) i zapisania tego wglądu w tymże artefakcie. Człowiek m.in. dzięki sztuce zyskuje coraz większą świadomość siebie oraz swoich możliwości twórczych i tę wiedzę testuje w dziełach sztuki w postaci sztuki autotematycznej. Nieco modyfikując myśl Poppera, ale pozostając przy jego teorii, można by też powiedzieć, że autorefleksja w sztuce to świadectwo obecności czwartej z podstawowych funkcji języka – funkcji krytycznej. Warto odnotować tę możliwość interpretacji zjawiska autorefleksji w sztuce jako pewnego etapu rozwoju świata 3 w interakcji ze światem 2, na co pozwala teoria Poppera.

Zagadnienie metafikcji w literaturze prowadzi do zagadnienia autopoezy, bo jak zauważa Waugh, metafikcja, podając w wątpliwość realność świata, podaje też w wątpliwość realność autora, czy mówiąc inaczej, badając moment tworzenia tekstu przez autora, bada też, jak tekst tworzy autora (s. 133–134)¹⁵, stąd zaś blisko już do koncepcji, wedle której artysta, tworząc dzieło, i odbiorca sztuki, obcując z nim, tworzą siebie samych.

Autopoeza

Aby wyjaśnić znaczenie, jakie pojęcie autopoezy ma obecnie w humanistyce, i zestawić z nim znaczenie, jakie można by temu pojęciu nadać w kontekście myśli Poppera, niezbędne jest choćby skrótowe przedstawienie, jak funkcjonuje ono w biologii, z której się wywodzi.

Termin i teoria autopoezy (*autopoiesis*), autorstwa Humberto R. Maturany i Francisco J. Vareli, pojawiły się w biologii w latach siedemdziesiątych XX w. Miały zdefiniować zjawisko życia poprzez określenie żywych jednostek jak autopoeetycznych, tj. samo-reprodukujących się systemów. Dokładniej,

¹⁵ Jak wyjaśnia Waugh, akt twórczy jest w pewnym sensie aktem, w którym „ja” autora ulega rozpadowi (czytelnik korzysta z tożsamości autora zapisanej w tekście, tworzy autora; zaś autor, pisząc o sobie, nigdy nie jest w stanie przedstawić siebie, zawsze tworzy jedynie obraz fikcyjnej postaci, por. s. 130–136).

system jest autopoetyczny, jeśli jest „zorganizowany (...) jako sieć procesów produkcji (transformacji i destrukcji) składników, która produkuje składniki, takie że (i) przez swoje wzajemne interakcje i transformacje nieustannie stanowią one i regenerują sieć procesów (...), które je wyprodukowały; i (ii) tworzą ten system (...) jako konkretną jedność w przestrzeni, w której istnieją, określając topologiczną domenę jej realizacji jako takiej sieci” (Maturana, Varela, s. 78–79). Takim systemem jest komórka. Jak wyjaśnia John Mingers¹⁶, komórka ma granice (wyznacza je błona komórkowa), składa się z elementów (jądro, mitochondria itd.), które posiadają fizyko-chemiczne właściwości podlegające prawom fizyki i determinujące przebieg procesów wewnątrz komórki (system jest mechanicystyczny). Co więcej, błona komórkowa kontroluje relacje komórki ze światem zewnętrznym na zasadzie preferencyjnych relacji z otoczeniem, przy czym elementy, z których się składa, podobnie jak pozostałe elementy komórki, są wytwarzane przez samą komórkę (s. 17–20).

Wedle tej koncepcji, systemy autopoetyczne cechuje autonomia, auto-referencyjność oraz zdolność zachowania tożsamości mimo zachodzących w systemie zmian (Mingers, s. 9–28). Jest to możliwe dzięki strukturalnemu determinizmowi – wszelkie zmiany, jakie mogą zajść w danym systemie, są zdeterminowane przez strukturę danego systemu i organizacyjny zamknięciu – wszystkie możliwe stany aktywności systemu generują dalszą aktywność tego systemu (Mingers, s. 31–33)¹⁷. Istotne jest też strukturalne sprzężenie z otoczeniem: system autopoetyczny wchodzi w relację z powtarzającym się elementem otoczenia wybierając taki stan strukturalny, który sprzyja zachowaniu autopoetyzy (Mingers, s. 34–37).

Aktualny status teorii autopoetyzy w biologii nie jest jednoznaczny¹⁸, miała ona jednak i ma nadal reperkusje w innych dziedzinach, w tym w humanistyce. Maturana i Varela sami starali się wskazać na filozoficzne konsekwencje swojej teorii. Wynikać ma z niej m.in. odrzucenie realizmu epistemologicznego (tj. teza o niemożności poznania rzeczywistości istniejącej niezależnie od poznającego podmiotu) oraz radykalny konstruktywizm (tj. teza, że poznanie oznacza aktywność, w wyniku której przy pomocy języka, pozbawionego odniesienia do rzeczywistości pozajęzykowej, kreowane jest doświadczenie poznającego podmiotu; Mingers, s. 85–116). Rozpatrując możliwość zastosowania teorii autopoetyzy w odniesieniu do człowieka i społeczeństwa, obaj autorzy zachowali sceptycyzm (Mingers, s. 21, 41–43, 128–130). Autopoetycz-

¹⁶ Omawiając dalej teorię autopoetyzy opieram się na monografii Mingersa: *Self-Producing Systems: Implications and Applications of Autopoiesis*.

¹⁷ Istotne są tu przyjęte przez Maturanę i Varełę definicje organizacji i struktury (por. Mingers, s. 14–15).

¹⁸ Marian Wnuk twierdzi, że jest to jedna z dwóch teorii liczących się obecnie w badaniach nad stworzeniem życia *in vitro* (s. 153).

ną teorię społeczeństwa zaproponował tymczasem Niklas Luhmann (jak pokazuje Mingers, jego rozumienie autopoezy znacznie odbiega od oryginalnego, s. 139–150).

Także w badaniach nad sztuką można się spotkać z terminem „autopoeza” i sformułowaniem, że tekst czy obraz jest autopoeetyczny (por. Stoltzfus, s. 10–12, 16–17, 21)¹⁹, względnie że utwór narracyjny jest strukturą, która umożliwia zachowanie autopoezy systemów, jakimi są psychika czy społeczeństwo (por. Clarke, s. 20–24, 31, 63, 78). Co interesujące, Mingers zauważa pewną zbieżność między wizją rzeczywistości implikowaną przez szeroko rozumianą teorię autopoezy a wizją głoszoną przez postmodernistycznych autorów (Jeana-François Lyotarda, Jeana Baudrillarda czy Michela Foucaulta): wspólne są im m.in. tezy o autoreferencyjności języka, autonomicznej, samogenerującej się domenie dyskursu, językowym charakterze doświadczanej rzeczywistości, braku możliwości poznania obiektywnej rzeczywistości czy znikomym znaczeniu jednostki (s. 213–216).

Między takim rozumieniem autopoezy w humanistyce a myślą Poppera brak punktów stykowych (dość zauważyć, że teoria autopoezy *de facto* neguje znaczenie interakcji czy możliwość poznania obiektywnej rzeczywistości). Jeśli jednak termin *autopoesis* rozumieć literalnie jako samo-tworzenie (por. Heidegger²⁰), to wydaje się on dobrze oddawać istotny zdaniem Poppera wymiar sztuki. Bowiem tworząc w pierwszym rzędzie obiekty takie jak język czy dzieła sztuki, człowiek pośrednio tworzy siebie: „...jaźń czy ja powstaje w wyniku uzyskania obrazu nas samych z zewnętrznego punktu widzenia, a tym samym usytuowania nas samych w pewnej obiektywnej strukturze” (*Wiedza a zagadnienie...*, s. 156). Kluczowy jest tu moment interakcji świata 2 i 3. Warto rozważyć powrót do etymologicznego znaczenia słowa „*autopoesis*” w humanistyce i uważnie badać wpływ, jaki za pośrednictwem kultury człowiek wywiera na siebie samego.

¹⁹ Można tu odnotować, że choć powołuje się na Maturanę i Varełę, Stoltzfus zmienia definicję autopoezy, która według niego oznacza system, który poprzez sieć powtarzających się interakcji ze swoim środowiskiem tworzy to środowisko (s. 10). Dopuszcza też Stoltzfus możliwość, że obserwator staje się częścią autopoeetycznego systemu (s. 21), w tym także odbiegając od oryginalnej teorii.

²⁰ Mingers cytuje Heideggera, który używał terminu *poiesis* w znaczeniu *bringing-forth* i przeciwstawiał sobie dwa typy *poiesis*: *self-production* i *the other-production*; przykładem pierwszego jest rozkwitająca roślina, a drugiego – srebrny kielich wykonany przez artystę (s. 1, 13; tekst Heideggera pochodzi z 1954 roku). W popperowskiej koncepcji sztuki mamy syntezę obu typów *poiesis*: tworzenie czegoś innego jest elementem tworzenia siebie.

Zakończenie

Zgodnie z popperowskim postulatem antydogmatyzmu, warto na koniec zastanowić się nad wartością jego ujęcia rzeczywistości i sztuki. Nie można zakładać, że jest ono słuszne. Przeciwnie, jest oczywiste, że w tej tradycji może mieć ono jedynie status hipotezy, i to w jakiejś mierze nienaukowej, bo niefalsyfikowalnej. To jednak nie przekreśla jego wartości epistemicznej; może nadal aspirować do statusu teorii krytycznie racjonalnej, o ile zachowuje świadomość własnej niepewnej wartości poznawczej, stara się szanować tzw. dane empiryczne i zasady logicznego myślenia. Oczywiście może też nie odbiegać od prawdy, choć nie sposób się o tym przekonać.

Na korzyść popperowskiego spojrzenia przytoczyć można argument z jego mocy wyjaśniającej – wydaje się, że wiele problematycznych zagadnień, jakie badają nauki humanistyczne, można z pożytkiem opisywać i analizować w oparciu o popperowską teorię nauki, sztuki i trzech światów. Cenne wydaje się być zwłaszcza dowartościowanie poznawczej funkcji sztuki, koncepcja interakcji trzech światów, a zwłaszcza ujęcie procesu twórczego jako interakcji świata 2 i 3, który pozwala na samopoznanie i rozwój świata 2. Wydaje się też, że popperowską estetykę można byłoby rozwinąć wprowadzając pojęcia i słowa do świata 3, bardziej precyzyjnie opisując trzy światy, dowartościowując moment krytyki w dziele sztuki i w jego recepcji, prowadząc badania nad koncepcją sztuki jako eksploracji świata 2 i opracowując (rekonstruując) metodę sztuki w analogii do metody nauki.

Największym wyzwaniem przy próbie kontynuacji estetycznej myśli Poppera jest zapewne określenie istoty dzieł sztuki. W odniesieniu do teorii naukowych Popper twierdzi, że ważna jest ich treść (to ona jest elementem świata 3), nie forma (*Nieustanne poszukiwania...*, s. 254). Jednak dzieła sztuki wyrażają znaczenia za pomocą artystycznej formy i nie sposób tych dwóch elementów rozdzielić. Nie jest to usterka, raczej mechanizm działania sztuki – poprzez niejasności i sprzeczności (jakie generują m.in. formalne środki wyrazu) sztuka pozwala odbiorcy na większą aktywność (odbiorca nie tylko odczytuje, ale też tworzy znaczenia i wartości²¹). W dalszej kolejności należałoby przemyśleć znaczenie klasycznych wartości estetycznych (jak piękno, brzydota czy tragizm) wobec takiej poznawczej koncepcji sztuki.

²¹ Dotyczy to przede wszystkim sztuki współczesnej, która funkcjonuje bardziej jako eksperyment, w którym uczestniczą artysta i odbiorca, a mniej jako artystyczna ekspresja wglądu uprzednio uzyskanego przez artystę.

Wspomniana otwartość sztuki (niedopowiedzenia, sprzeczności) stanowi z kolei wyzwanie dla naukowej interpretacji sztuki w ramach humanistyki²². Jednak jeśli interpretacje rozumieć jako hipotezy, a język, w którym są formułowane, poddać krytycznemu badaniu, nie trzeba, jak się wydaje, rezygnować z naukowego badania sztuki. Zarazem warto zastanowić się nad rozróżnieniem między znaczeniem podstawowym, obiektywnie zapisanym w dziele, w takim kontekście kulturowym, w jakim dzieło powstało (to znaczenie byłoby przedmiotem badań humanistycznych), a znaczeniami wtórnymi, zależnymi od kontekstu odbiorcy, które dzieło może zyskać w subiektywnym doświadczeniu. Odczytanie treści obiektywnej byłoby również zależne od kontekstu (np. XIX-wieczne interpretacje ówczesnej literatury nie były w stanie zrozumieć zawartej w nich dyskryminacji mniejszości etnicznych) w tej mierze, w jakiej zależałyby od postępu wiedzy, nie oznaczałyby to jednak, że jest ono subiektywne (indywidualne dla każdego odbiorcy) albo względne w stosunku do przyjętego paradygmatu (np. postkolonialnego). Upublicznione naukowe hipotezy interpretacyjne wchodziłyby do świata 3, i o tyle należałyby do wiedzy, o ile nie zostałyby sfalsyfikowane bądź wyeliminowane przez konkurencyjne hipotezy o wyższym statusie epistemicznym.

Popozostaje jeszcze pytanie, na ile poglądy Poppera na sztukę są nowatorskie. Być może trudno będzie obronić tezę, że on pierwszy dostrzegł interakcję między umysłem artysty a dziełem, interakcje między dziełami sztuki czy wreszcie możliwość autokreacji człowieka za pomocą sztuki. Wiele zbieżnych intuicji można znaleźć na przykład w myśli Martina Heideggera i jego następców. W *Der Ursprung des Kunstwerkes* z lat trzydziestych Heidegger traktuje sztukę jako rodzaj poznania, jako miejsce, gdzie wydarza się prawda, gdzie byt pełniej staje się (sobą), przy czym piękno jest pewnym aspektem tego zdarzenia. Podkreśla też znaczenie języka (i w sztuce, i w poznaniu), dużą wagę przypisując procesowi twórczemu i procesowi recepcji dzieł sztuki, bo sztuka dzięki twórcom i odbiorcom wywiera wpływ na rzeczywistość. Odrzuca rozumienie sztuki jako izolowanej ekspresji genialnego artysty czy sprawdzanie odbioru sztuki do subiektywnych przeżyć odbiorców; jako nadużycie widzi handel sztuką czy koneserstwo. Podobnie jak u Poppera, i ta koncepcja wywodzi się z rozważań ontologicznych o rzeczywistości, z uwzględnieniem jej nieustannych przemian. W obu koncepcjach rozwój rzeczywistości zachodzi w wyniku interakcji materii i świadomości, obie postrzegają poznanie jako zarazem tworzenie rzeczywistości.

²² Warto nadmienić, że Popper uwzględniał moment interpretacji w procesie odbioru dzieła sztuki oraz brak neutralności języka (tj. fakt, że język może zawierać treści, których jego użytkownicy mogą nie być świadomi, może tym samym zniekształcać posiadany przez nich obraz rzeczywistości, *Wiedza a zagadnienie...*, s. 36–37, 137–138, 182–183).

Wiele zachodzi też między tymi dwiema koncepcjami różnic: ontologia Heideggera różni się od ontologii Poppera: dla Heideggera punktem wyjścia nie są interakcje między trzema światami, a intymny konflikt między tym, co jest zamknięte w sobie (materią?), a tym, co się samo otwiera (świadomością?). Heidegger odrzuca klasyczną koncepcję prawdy, którą Popper przyjmuje; Popper ceni racjonalizm, Heidegger uważa, że rozum jest nie tylko bezradny, ale wręcz potencjalnie szkodliwy dla świata, który chciałby poznać, wybiera zatem za przewodnika intuicje i uczucia. Heidegger wydaje się przy tym bardziej pewny swojej koncepcji, Popper jest ostrożny. Heideggerowska myśl o sztuce okazała się niezwykle wpływowa, poglądy estetyczne Poppera przeszły niemal bez echa. Przewagę Poppera widzieć można jednak w tym, że należy on do tradycji racjonalistycznej. Swoje poglądy przedstawia w stosunkowo klarownym języku, podaje też uzasadnienia dla tez, które głosi (inaczej niż Heidegger i filozofowie kontynuujący jego tradycję), co pozwala poddać je krytyce, choć pozbawia aury mistycznej ezoteryki. Równocześnie daleko posunięta zbieżność myśli obu filozofów (nie w metodzie, ale w głoszonych tezach) pozwala mieć nadzieję, że różnymi drogami zbliżają się oni do tej samej prawdy o sztuce i o świecie.

Bibliografia

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Clarke, Bruce. *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. NY: Fordham University Press, 2008.
- Heidegger, Martin. *The Origin of the Work of Art*. W: tenże, *Basic Writings*. Red. David Farrell Krell. Tłum. Albert Hofstadter. New York: Harper Collins, 1993. 143–212.
- Maturana, Humberto R., Francisco, J. Varela. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. 1972. Dordrecht: Reidel, 1980.
- Mingers, John. *Self-Producing Systems: Implications and Applications of Autopoiesis*. New York: Plenum Press, 1995.
- Popper, Karl. R. *Nieustanne poszukiwania: autobiografia intelektualna*. Tłum. Adam Chmielewski, Kraków: Znak, 1997.
- Popper, Karl. R. *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu: w obronie interakcji*. Tłum. Tadeusz Baszniak, Warszawa: Książka i Wiedza, 1998.
- Popper, Karl. R. *Wiedza obiektywna: ewolucyjna teoria epistemologiczna*. Tłum. Adam Chmielewski, Warszawa: PWN, 2002.
- Popper, Karl. R. *W poszukiwaniu lepszego świata: wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*. Tłum. Antoni Malinowski, Warszawa: Książka i Wiedza, 1997.

- Stoltzfus, Ben. *Robbe-Grillet's and Johns's Targets: Metafiction, Autopoiesis, and Chaos Theory*. „The Comparatist” 29 (2005): 5–25.
- Teske, Joanna Klara. *Filozofia nauki i sztuki z perspektywy metodologii Karla Poppera*. „Studia Philosophica Wratislaviensia” 4.3 (2009): 27–52
- Thomasson, Amie L. *The Ontology of Art. W: The Blackwell Guide to Aesthetics*. Red. Peter Kivy. Malden USA: Blackwell, 2004. 78–92.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1985.
- Wnuk, Marian. *Geneza i rozwój idei elementarnej jednostki życia: w kierunku filozofii nanobiologii*. Lublin: KUL, 2013.

Streszczenie

Artykuł zawiera przegląd wybranych zagadnień, które są obecnie przedmiotem badań w humanistyce, a które można analizować w oparciu o myśl Karla Poppera. Te zagadnienia to status ontologiczny dzieł sztuki (dzieła sztuki rozumiane są przez Poppera jako obiekty świata 3, tj. zobiektywizowane idee) oraz zjawiska intertekstualności (można je opisać jako wzajemne interakcje obiektów świata 3), metafikcji (w kategoriach popperowskich jest ona zapisanym w dziele sztuki wynikiem samoświadomości artysty uzyskanej w procesie twórczym) i autopoezy (tj. takiego rozumienia procesu twórczego i procesu recepcji dzieła przez Poppera, które uwzględnia możliwość tworzenia siebie przez twórcę i odbiorcę). Cel tego przeglądu jest dwojaki: pokazać możliwości, jakie tkwią w popperowskim ujęciu świata, i pokrótce rozważyć wybrane zjawiska estetyczne.

