

Joanna Klara Teske

Poznawcza koncepcja sztuki i metodologia nauk humanistycznych wobec sprzeczności w dziele sztuki

Świat sprzecznościami stoi
Zygmunt Krasiński w liście do Juliusza Słowackiego

Nie ma się co rozwozić nad tymi sprzecznościami, jesteście przecież w głowie...
Samuel Beckett, *Środek uspokajający*

Słowa kluczowe: *sprzeczność, dzieło sztuki, poznanie w sztuce, metodologia humanistyki, nauka*

Wstęp: przedstawienie problemu

W naukach przyrodniczych, które ze względu na ich niekwestionowany dorobek w rozumieniu świata przyrody można traktować jako model nauki, poznanie ma charakter racjonalny (ten wieloznaczny termin rozumiem tu za Popperem jako krytycyzm: gotowość poddania badaniu każdego elementu wiedzy naukowej). Stosuje się w nich też reguły logiki, w tym zasadę niesprzeczności¹. Postulat niesprzeczności tez czy teorii nauki ma swoje uzasadnienie w domniemanej niesprzeczności świata przyrody², który nauka bada. Jeżeli w obrębie teorii pojawi się sprzeczność – w tym także na styku teorii i uteoretyzowanych

¹ Fakt, że nauka wykorzystuje jako narzędzie logikę, w tym zasadę niesprzeczności, nie oznacza, że zasada ta przyjęta jest bezrefleksyjnie i nie podlega krytycznej dyskusji.

² Jak wyjaśnia Popper, wykluczamy możliwość istnienia ciała równocześnie elektrycznie naładowanego dodatnio i nienaładowanego dodatnio, tj. posiadającego i nieposiadającego daną właściwość (Popper 1999: 549–550). Świat przyrody, jak zakładamy, nie dopuszcza takich sprzeczności.

raportów obserwacyjnych, tj. w uproszczeniu, między teorią a danymi empirycznymi – mamy do czynienia z błędem, i jest przyjmowane, że błąd ten tkwi po stronie teorii, badana rzeczywistość jest bowiem niesprzeczna, jak argumentuje Popper. Dzięki temu możliwe jest w modelu popperowskim stosowanie falsyfikacji jako metody eliminacji błędnych hipotez naukowych i przyjęcie falsyfikowalności tez i teorii jako wyznacznika ich naukowości³.

Sztukę można rozumieć m.in. jako nienaukową aktywność poznawczą ukierunkowaną na badanie, a także rozwijanie świata psychiki⁴. Wedle tej koncepcji na sztukę składają się dzieła sztuki, łącznie z aktem twórczym, w którym powstają, i z procesem ich recepcji. Takie ujęcie proponuje poznawcza koncepcja sztuki⁵ i w stronę takiego ujęcia zmierza myśl Poppera⁶. Niemniej

³ Zakładam w eseju trafność popperowskiego modelu nauki, który, choć z pewnością daleki od doskonałości (piszę o tym dalej, por. przypisy 24 i 25), wydaje się dość dobrze obrazować faktyczną pracę naukowców, a także sensownie wyjaśniać, jak możliwe jest naukowe badanie świata i postęp, który obserwujemy w nauce, mimo niedostatków naukowej metody (metoda ta nie gwarantuje poznania prawdy) i mimo braku pewnego punktu wyjścia (tj. aksjomatów czy założeń, które nauka mogłaby przyjąć jako bezsprzecznie prawdziwe). Co więcej, wydaje się, że także humaniści korzystają *de facto* z popperowskiego modelu nauki (postęp w humanistyce polega na zastępowaniu gorszych teorii lepszymi teoriami; ocena hipotez możliwa jest dzięki krytycznej ocenie ich poznawczej wartości, a ocena ta korzysta m.in. z procedury falsyfikacji; uzyskana wiedza ma charakter hipotetyczny, itp.).

⁴ Oczywiście psychika może być także przedmiotem badań naukowych i takie badania prowadzone są na terenie nauk społecznych, zwłaszcza w psychologii. Możliwa jest także poznawcza koncepcja sztuki głosząca, że właściwym przedmiotem artystycznego poznania jest cała rzeczywistość, w tym świat przyrody (por. Swirski 2007), wydaje się ona jednak trudna do obrony i nie będzie tu szerzej przedstawiana.

⁵ Naturalistyczne koncepcje sztuki pokazują, że u zarania cywilizacji sztuka pełniła funkcje biologiczne związane z doбором naturalnym i płciowym (por. Dutton 2009). Z historii sztuki wiadomo, że i później odgrywała rozmaite role (terapeutyczne, dekoracyjne, rozrywkowe, elementu integrującego społeczność itd.). Nie wyklucza to jednak możliwości, że w trakcie jej rozwoju na plan pierwszy wysunęła się funkcja poznawcza. Podobnie i nauka nie od początku była tym, czym jest dzisiaj. Być może sztuka później zyskuje swoją tożsamość, niewykluczone też, że tożsamość ta ulegnie w przyszłości dalszym transformacjom. Jednak zauważalne w sztuce dążenie do eksperymentu, oryginalność ceniona wyżej od piękna, autoteliczność (tj. coraz większa refleksja nad sztuką w obrębie sztuki) i tym podobne zjawiska wydają się wskazywać, że obecnie sztuka staje się przede wszystkim aktywnością poznawczą.

⁶ W moim artykule *Filozofia nauki i sztuki z perspektywy metodologii Karla Poppera* (Teske 2009) próbowałam bronić tezy, że możliwe jest stosowanie modelu nauki Poppera na gruncie nauk humanistycznych, oraz wskazać, że taka obrona naukowości humanistyki może być sensownie połączona z poznawczą koncepcją sztuki, na przykład w wersji proponowanej przez Poppera (we wspomnianym artykule próbuję tę popperowską teorię sztuki zrekonstruować). Problematiczne okazało się jednak zastosowanie procedury falsyfikacji w tych obszarach humanistyki, które mają do czynienia ze sztuką, jako że sztuka dopuszcza zjawisko sprzeczności. Obecnie, nadal w kontekście myśli Poppera, kontynuuję tamte rozważania. Czasem odwołuję się przy tym także do metafizyki Poppera, tj. do jego teorii trzech światów. W tym wypadku jednak opis ten traktuję jako alternatywny wobec konwencjonalnej terminologii: świat materii to świat

w sztuce występują sprzeczności, a obecna poetyka postmodernizmu wydaje się wręcz na nich opierać – tak np. D. Lodge mówi o „radycznie sprzecznej wewnętrznie podstawie praktyki literackiej” (Lodge 1977: 10)⁷, L. Hutcheon opisuje zjawisko postmodernizmu jako pełne sprzeczności, oparte na pojęciach, które sam postmodernizm nieustannie neguje (Hutcheon 2003: 3)⁸, D. Fokkema wymienia logiczną niemożliwość jako jedną z podstawowych strategii postmodernistycznej poetyki (za: McHale 1987: 7). Nie można jednak uznać, że problem jest lokalny i dotyczy wyłącznie poetyki współczesnej, bo choć postmodernizm uczynił ze sprzeczności niemal podstawową zasadę estetyczną, sprzeczność obecna była także w sztuce dawnych epok. Wiadomo jednak, że ze zbioru twierdzeń zawierającego dwa twierdzenia sprzeczne można wyprowadzić każde dowolne zdanie⁹. Powstaje zatem pytanie o wartość „artystycznego” poznania i jego racjonalność (możliwość przyjęcia krytycznej postawy wobec poznania uzyskanego przez sztukę), a w konsekwencji o sensowność poznawczej teorii sztuki.

Sprzeczność występująca w dziele sztuki stanowi też wyzwanie dla badań humanistycznych. Po pierwsze, utrudnia ona ocenę wartości poszczególnych hipotez interpretacyjnych na temat danego dzieła sztuki: procedura falsyfikacji zawodzi, bo wykazanie sprzeczności nie pozwala jeszcze uznać teorii za błędną, skoro owa sprzeczność może wywodzić się z badanego obiektu, tj. dzieła sztuki. Zachodzi tu zatem znacząca różnica między humanistyką a naukami ścisłymi, których przedmiot nie zawiera sprzeczności. Po drugie, sprzeczność w dziele sztuki podważa sam postulat koherencji interpretacji, sformułowany niegdyś przez św. Augustyna¹⁰, trudno bowiem uzasadnić wybór poszukiwania spójności, a nie sprzeczności, w dziele, o którym wiemy, że może zawierać i jedno, i drugie. Obecny kryzys w metodologii badań humanistycznych wydaje się być w dużej mierze rezultatem właśnie takiej, konkurencyjnej wobec zasady Augustyna, teorii dekonstrukcji Jacques’a Derridy. Według tego autora, zadaniem badacza nie jest odczytanie przesłania utworu, ale ukazanie wszech-

pierwszy, świat psychiki to świat drugi, świat zobiektywizowanych wytworów ludzkiego umysłu to świat trzeci. Mimo że w eseju rozważam problem, jaki dla naukowości humanistyki stanowi sprzeczność w sztuce w kontekście myśli Poppera, nie sądzę, by można było ten problem rozwiązać poprzez zmianę kontekstu, o ile oczywiście nie porzucimy całkowicie sfery racjonalnego badania sztuki i nauki.

⁷ „Radically contradictory basis for the practice of writing”.

⁸ „Postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges”.

⁹ Popper przedstawia dwa dowody na możliwość wyprowadzenia dowolnego twierdzenia z teorii, która jest wewnętrznie sprzeczna (Popper 1999: 530–538).

¹⁰ Oto jak przedstawia ją Umberto Eco: „każda interpretacja pewnego fragmentu tekstu może być przyjęta, jeżeli zyska potwierdzenie w innym fragmencie, i musi zostać odrzucona, jeżeli inny fragment jej przeczy” (Eco 1996: 64).

obecnych w tekście przeciwieństw, które unieważniają zarówno jakikolwiek odautorski przekaz, jak i wszystkie próby krytycznych czy naukowych odczytań tekstu. Stanowisko to nie jest przy tym pozbawione pewnych racji: skoro istotnie sztuka, zwłaszcza postmodernistyczna, często programowo przeciwstawia się estetyce harmonii, to fakt ten wymaga uwzględnienia przy decyzji o wyborze zasad interpretacji dzieła. Wydaje się zatem, że zarówno obrona poznawczej koncepcji sztuki jak i naukowości humanistycznych badań nad sztuką winna uwzględnić problem sprzeczności.

Sprzeczność w sztuce – wstępna próba opisu i analizy zjawiska

Przy założeniu niesprzeczności świata materii jest oczywiste, że dzieła sztuki – jako przedmioty materialne, tj. na ile są takimi – nie mogą przejawiać sprzeczności. Słoneczniki z obrazu van Gogha nie mogą zarazem mieć złocistego koloru i tego koloru nie mieć. Dzieła sztuki to jednak nie tylko materialny nośnik, ale i świat znaczeń, a w tym obszarze zjawiska sprzeczności logicznych nie da się wykluczyć. Artysta może namalować fajkę i twierdzić w podpisie, że to wcale nie fajka (por. *Ceci n'est pas une pipe* R. Magritte'a)¹¹.

W sensie logicznym sprzeczność to właściwość, jaka przysługuje sądom. Jeżeli dwa sądy: p i $\sim p$ są ze sobą sprzeczne, zasada nie/sprzeczności mówi, że jeden z nich jest fałszywy. O rozumowaniu, które nie przestrzega tej zasady, można powiedzieć, że zawiera sprzeczności i, wobec powyższego, jest błędne¹². Można byłoby zatem wnosić, że sprzeczność w sensie logicznym może pojawić się tylko w sztuce, która posługuje się sądami, a zatem wyłącznie w sztuce werbalnej, której język ma formę dyskursu: pozwala formułować i zestawiać sądy (a więc na przykład w powieści ideowej, ale nie w lirycznej poezji)¹³. Wydaje się jednak, że byłoby to uproszczenie, typowy dla sztuki jest

¹¹ Można tę sprzeczność uchylić, twierdząc, że Magritte słusznie wskazuje, że przedstawienie rzeczy to nie to samo co owa rzecz. Wystarczyłoby jednak zmienić obecny podpis na następujący: „to nie jest przedstawienie fajki”, by sprzeczność powróciła.

¹² Przy tym sformułowaniu chciałabym dla uproszczenia pozostać, choć sprzeczność w rozumowaniu można też rozumieć szerzej, jako każde pogwałcenie podstawowych praw logicznych: prawa wyłączonego środka („z dwóch zdań sprzecznych jedno jest prawdziwe”), podwójnego przeczenia, tożsamości, itd.

¹³ Warto tu jeszcze uwzględnić problem trybu fikcyjnego, tj. zagadnienia, czy sądom fikcyjnym można przypisać wartość logiczną. Zdaniem np. Romana Ingardena – nie (por. Ingarden 2000: 97–118, 119–174). Nawet jeśli zasadna jest rezygnacja z przypisywania wartości logicznej sądom, które odnoszą się do świata fikcyjnego, ponieważ jego status ontyczny jest wątpliwy, to znakomita większość dzieł sztuki wprost lub nie wprost (przez analogię) wypowiada także sądy dotyczące świata realnego, a takim nie ma powodu z góry odmawiać wartości logicznej.

bowiem przekaz za pomocą formy¹⁴ (co nie wyklucza oczywiście możliwości przekazu werbalnego) i to forma może być w sztuce nośnikiem sprzecznych sądów (dotyczy to także sztuki werbalnej, np. powieści, która sprzeczność może wyrażać metaforycznie, poprzez symbole albo paradoksalne rozwiązania struktury narracyjnej). Ten formalny przekaz wydaje się częściowo przekładalny na język dyskursywny (choć przekład taki może zubożyć zawartość dzieła, pozbawić ją wieloznaczności, waloru estetycznego itp.). Oznacza to, że teoretycznie także i sprzeczność wyrażoną formalnie można przełożyć na język sądów. W praktyce może się to jednak okazać dużym wyzwaniem, bo przekaz wyrażony za pomocą formy jest wysoce niejednoznaczny¹⁵.

Badając zjawisko sprzeczności należałoby dalej sprawdzić, czy sprzeczność w sensie logicznym może pojawić się zarówno w sztuce przedstawiającej, jak i abstrakcyjnej¹⁶, korzystającej bądź niekorzystającej z trybu fikcji, mono- i polifonicznej. Wydaje się, że jeśli sztuka wyraża treści za pomocą formy, to nie powinno być tutaj wyjątków i nie można wykluczyć możliwości istnienia utworu muzycznego czy obrazu, które przy pomocy kompozycji dźwięków czy barw wyrażają sądy wzajemnie sprzeczne. Gdyby jednak okazało się, że tak nie jest, wówczas można byłoby twierdzić, że problem sprzeczności ma cha-

¹⁴ Por. wypowiedź U. Eco: „Prawdziwą treścią dzieła staje się sposób widzenia i osądzania świata zawarty w sposobie kształtowania. Tylko na tej płaszczyźnie można rozważać związki sztuki ze światem” (Eco 2008: 307).

¹⁵ Wobec potrzeby przekładu formy na język dyskursywny (tam, gdzie taka potrzeba zachodzi) można byłoby twierdzić, że sprzeczność pojawia się wyłącznie w obszarze interpretacji (przysługuje sądom zawartym w owych interpretacjach), nie zaś w samym dziele. Faktycznie do rzeczy samych w sobie nie mamy dostępu i jeśli chcemy badać znaczenie sztuki, to za pośrednictwem interpretacji, które mają być przybliżonymi modelami dzieła sztuki, jak teorie naukowe o przyrodzie i świat przyrody, gdzie też nie zachodzi relacja tożsamości, ale jest dążenie do wiernego modelowania. Różnica polega na tym, że inaczej niż w przedmiocie, który badają nauki przyrodnicze, w przedmiocie badanym w humanistyce mogą pojawić się sprzeczności. Stąd sprzeczność obecna w interpretacji dzieła sztuki może być w pewnych wypadkach wynikiem sprzeczności, jaką zawiera dzieło, a w innych – wynikiem błędu interpretacyjnego.

¹⁶ Podział na sztukę przedstawiającą i abstrakcyjną jest nieostry, jednak im mniej jest elementu przedstawienia rzeczywistości i im więcej formy abstrakcyjnej, tym trudniej identyfikować logiczną sprzeczność (wydaje się, że w wypadku sztuk abstrakcyjnych można mówić co najwyżej o sprzeczności polegającej na złamaniu wewnętrznych reguł kompozycji, tj. o niespójności dzieła, np. powtórzenie dźwięku w muzyce dodekafonicznej przed użyciem wszystkich dwunastu dźwięków skali; wprowadzenie w drugim głosie w klasycznej inwencji polifonicznej utrzymanej w tonacji durowej tematu w tonacji molowej). Piotr Gutowski (2002) proponuje jednak ujęcie, w którym sztuki przedstawiające interpretowane są jako pozostające w relacji ze światem, czy to materialnym, czy psychicznym, a abstrakcyjne, tj. skoncentrowane na formie – jako badające formy poznania. Gutowski proponuje dalej uznać za adekwatne dla nich dwa różne modele prawdy: korespondencyjny dla sztuk przedstawiających i koherentny dla sztuk skoncentrowanych na formie. Jeśli jednak i te ostatnie są *de facto* sztuką przedstawiającą (tyle, że przedstawiającą formy poznania), to teoretycznie i w nich można byłoby doszukiwać się logicznej sprzeczności.

rakter lokalny (dotyczy tylko pewnego typu sztuki) i, być może, akcydentalny. Nie próbując tutaj rozstrzygnąć tej kwestii, w dalszych rozważaniach skoncentruję się na tych dziedzinach sztuki, w których obok formy w wyrażenie sądów wzajemnie sprzecznych zaangażowany jest język, i które mają charakter przedstawieniowy (tj. na literaturze, filmie, teatrze, balecie itp.).

Warto tu jeszcze nadmienić, że o ile przynajmniej jeden z dwóch sprzecznych sądów ma w dziele status sądu fałszywego, albo jeśli autor zawiesza sąd na temat ich wartości logicznej, wówczas nie dochodzi do złamania zasady niesprzeczności. Dochodzi do niej tylko, gdy autor wprowadza dwa sprzeczne sądy, oba jako prawdziwe (pojawia się bowiem wtedy koniunkcja p i $\sim p$)¹⁷. I znów w praktyce ocena, w jakiej relacji pozostają dwa sprzeczne sądy w dziele sztuki (w alternatywie czy koniunkcji) może nastęrczać wielu trudności, tu jednak interesuje mnie raczej problem logiczny niż metodologiczny, wobec czego tę trudność pomijam.

Modelowym przykładem zjawiska sprzeczności w sztuce jest zatem sytuacja, gdy dzieło sztuki zawiera dwa sądy (np. „Istnieje Bóg” i „Nieprawdą jest, że istnieje Bóg”), należą one do istotnych treści owego dzieła (a nie są jedynie marginalnym motywem), wyrażone są w sposób jednoznaczny (tj. werbalnie, *explicite*), autor oba sądy traktuje jako prawdziwe (np. jeśli pojawiają się w powieści, to wypowiada je wiarogodny narrator, którego czytelnik może identyfikować z autorem domniemanym, albo też postaci, które w utworze przedstawione są jako mądre i pełnią funkcję *porte-parole* autora), oba sądy mają równocześnie w dziele status prawdziwych (nie jest tak, że w utworze jeden sąd ustępuje z czasem miejsca drugiemu).

Wziętą z życia ilustracją zagadnienia sprzeczności w sztuce niech będzie historyczny spór między znawcami twórczości J. Conrada o to, czy pisarz ten wskazuje, że należy wyrzec się samoświadomości, by możliwie skutecznie służyć społeczeństwu w imię obiektywnych ideałów, jakimi są solidarność z wszystkimi istotami żywymi, wierność, odwaga i honor – czy też należy przyjąć samoświadomość, mimo że znacznie upośledzi ona standardy życia moralnego, bo to ona jest ostatecznym źródłem wartości i znaczeń¹⁸. W uproszczeniu mamy zatem na poziomie odczytania znaczeń tekstu dwa sądy: „dobrze jest

¹⁷ Podaję taki opis dla uproszczenia argumentacji. W rzeczywistości od przypadków dzieła sztuki zawierającego dwa sądy wprost wzajemnie ze sobą sprzeczne, częstsze będą zapewne przypadki, gdzie różne sądy zawarte w dziele będą logicznie implikować dalsze sądy, i dopiero między nimi tymi następnymi zachodzić będzie sprzeczność.

¹⁸ Można byłoby argumentować, że nie zachodzi tu sprzeczność sądów p i $\sim p$, a autor jedynie pokazuje, że pewne racje przemawiają za p , inne za $\sim p$. Jeżeli jednak wziąć pod uwagę wnioski, do jakich autor dochodzi, tj. p i $\sim p$, mamy do czynienia ze sprzecznością. Racje wydają się tu drugorzędne: z punktu widzenia logiki owe racje – choć i je można badać – nie wpływają na to, czy p i $\sim p$ będą mogły, czy nie będą mogły na raz być prawdziwe. Według zasady niesprzeczności, oba sądy nie mogą naraz być prawdziwe niezależnie od przemawiających za nimi racji

wyrzec się świadomości” i „nie jest dobrze wyrzec się świadomości”. W swoim studium literatury modernistycznej Michael Levenson pokazuje na przykładzie powieści *The Nigger of the 'Narcissus'*, że posługując się konstrukcją postaci, fabułą oraz trybem prowadzenia narracji (naprzemiennie w pierwszej i trzeciej osobie), Conrad przedstawia w utworze obie tezy i pozostawia konflikt bez rozstrzygnięcia. Tak więc spór między krytykami wydaje się mieć swoje źródło w samym dziele sztuki: tu bowiem, w dziele sztuki, sprzeczność ujawnia się po raz pierwszy i dopiero wtórnie pojawia się na poziomie interpretacji tekstu (Levenson 1984: 1–10, 31–36)¹⁹.

Możliwości lokalizacji sprzeczności w sztuce jest więcej: może ona zachodzić w relacji między zamysłem artysty i jego realizacją, na styku dzieło – świat, wewnątrz samego dzieła, w procesie jego interpretacji czy też pomiędzy interpretacjami. Powyższy przykład obejmuje dwa przypadki: sprzeczność w obrębie dzieła i w obszarze hipotez interpretacyjnych. W dalszych rozważaniach postaram się uwzględnić jeszcze przypadek procesu tworzenia interpretacji (tj. sprzeczności pomiędzy roboczą hipotezą interpretacyjną a stopniowo doświadczanymi w odbiorze kolejnymi elementami czy aspektami dzieła)²⁰.

Poznawcza koncepcja sztuki wobec zjawiska sprzeczności w sztuce

Aby właściwie ocenić znacznie, jakie dla poznawczej koncepcji sztuki może mieć zjawisko występującej w sztuce sprzeczności, należy choćby wstępnie określić tryb artystycznego poznania i rodzaj uzyskiwanej w nim wiedzy. Gdyby bowiem poznanie w sztuce polegało, jak proponuje np. Peter Swirski, na wydo-

¹⁹ Levenson, omawiając powieść Conrada, używa pojęcia konfliktu dwóch postaw, nie zaś sprzeczności. W moim przekonaniu (opartym m.in. na historii krytycznych interpretacji twórczości Conrada), Conrad ukazuje jednak coś więcej niż tylko napięcie i odmienne racje. Przedmiotem sporu jest samoświadomość i kwestia jej wartości dla życia społecznego. Wydaje się, że Conrad równocześnie opowiadał się za tezą o wartości świadomości (i tak czytają go jedni krytycy) oraz przeciwko niej (tak odczytują go inni). Ten sam konflikt, jak pokazuje Levenson, można odnaleźć także w przedmowie do powieści, najważniejszej wypowiedzi teoretycznoliterackiej powieściopisarza. Pomijam tutaj szczegóły analiz Levensona, które wydają się bardzo rzetelne. Gdyby jednak ktoś zakwestionował ich merytoryczną wartość albo sposób, w jaki je interpretuję, to na potrzeby obecnych rozważań wystarczy zgodzić się, że może istnieć dzieło sztuki, które wyraża jednocześnie dwa sądy, na przykład o treści „świadomość czyni z człowieka istotę moralną” i „nie jest tak, że świadomość czyni z człowieka istotę moralną”, a taka możliwość wydaje się bezsporna.

²⁰ Proponowany tu sposób ujęcia zjawiska sprzeczności w sztuce, taki gdzie przez sprzeczność tę rozumie się wyłącznie sprzeczność dającą się wyrazić w postaci dwóch sprzecznych sądów, ma postać banalnie uproszczonej wobec złożoności zjawiska, jakim jest sztuka. Wydaje mi się wszakże, że rozwiązanie tak postawionego problemu ma szansę objąć i inne, mniej ostro zarysowane przypadki.

bywaniu z dzieł sztuki prawdziwej i uzasadnionej wiedzy o świecie, wówczas zjawisko sprzeczności dyskwalifikowałoby pod tym względem dzieła, w których byłyby obecne. Jednak jakkolwiek przedstawienie (raczej niż odkrywanie) naukowej wiedzy o świecie jest w dziele sztuki możliwe, to nie jest to typowy zabieg artystyczny. Poznanie, jakie można uzyskać obcując ze sztuką, wydaje się polegać na czym innym. Dzieło sztuki jest tu swoistym narzędziem czy też eksperymentem, przy którego pomocy odbiorca ma szansę zbadać swoją reakcję (swój sposób postrzegania, rozumienia, odczuwania świata) i porównać ją z reakcjami innych odbiorców²¹. Pośrednio ma też szansę poznać (podejrzec) psychikę autora dzieła (tj. bezpośrednio obcując z jego/jej dziełem) i także z nią porównać swój sposób doświadczania rzeczywistości. Sztuka rozwija zatem samoświadomość i pozwala domniemywać, jak wyglądają świadomości innych ludzi. Nie wyklucza to oczywiście możliwości, by sztuka poszerzała także wiedzę odbiorcy o świecie (np. z powieści *Waterland* Grahama Swifta czytelnik może się wiele dowiedzieć o życiu węgorki, a z powieści *Regeneration Trilogy* Pat Barker o historii I wojny światowej). Dodatkowo może też sztuka rozwijać różne poznawcze sprawności, np. poprzez trening wyobraźni czy pamięci.

Dobrym przykładem artystycznego eksperymentu (narzędzia) może być powieść Yanna Martela *Życie Pi*. Czytelnik poznaje historię chłopca, który cudem przeżył podróż z tygrysem łodzią ratunkową. Im dalej rozwija się historia, tym mniej jest prawdopodobna, trudno jednak porzucić wyobrażenie tygrysa, bo łatwiej pogodzić się z myślą, że chłopcu zagraża dzikie zwierzę, niż że jego towarzyszem na tratwie jest kucharz-kanibal, który usiłuje chłopca zjeść. Każdy czytelnik może sam dla siebie sprawdzić, jak nieprawdopodobna musi stać się opowieść, by wreszcie porzucił iluzję i zaakceptował ponurą rzeczywistość. Wstępem do właściwej historii są w książce rozważania o trzech wielkich religiach, a zatem Martel podsuwa czytelnikowi myśl, że być może wszystkie trzy religie są wyrazem ludzkiej potrzeby wiary w lepszy świat, na przekór świadectwu zmysłów.

„Tak czuję, tak myślę, tak postrzegam świat; tak czują, tak myślą, tak postrzegają świat inni ludzie; tak można czuć, myśleć, postrzegać” – postać tego typu wniosków, niekoniecznie w ten sposób świadomie formułowanych, ma poznanie uzyskane dzięki sztuce. Sprzeczności, jakie mogą pojawić się w dziele sztuki, nic do tego nie mają, a zatem nie unieważniają poznawczej interpretacji sztuki. Można je wręcz rozumieć jako strategie poznawcze (unaocznienie wykluczających się perspektyw, poglądów, aspektów), pełniące albo

²¹ Takie rozumienie sztuki można częściowo wyprowadzić z teorii sztuki Poppera, *explicit* jednak myśli o sztuce jako narzędziu badania własnej psychiki Popper nie formułuje – ja osobiście zawdzięczam ją memu ojcu.

funkcję pytania bądź prowokacji zmuszających czytelnika do wyboru jednego z dwóch sprzecznych sądów jako prawdziwego; albo sygnału, że utwór jest grą, żartem, eksperymentem; albo informacji, że autor postrzega świat jako wewnętrznie rozdarty; czy też elementu przedstawianego świata, gdy jest nim na przykład stan umysłu osoby chorej psychicznie, itd.

Na oddzielne omówienie zasługuje sprzeczność obecna w procesie interpretacji dzieła. Otóż mimo możliwości występowania w obrębie dzieła sztuki sprzeczności, w kontakcie z dziełem – zakładając, że jest ono jako całość spójnym, logicznym przekazem – odbiorca tworzy hipotezy interpretacyjne, a następnie odrzuca te, którym inne elementy dzieła przeczą; stosuje zatem, najczęściej bezwiednie, postulat koherencji interpretacji i zabieg falsyfikacji. Najłatwiej to zjawisko zilustrować w odniesieniu do utworów, które odbiorca poznaje stopniowo – jak utwór literacki, filmowy czy muzyczny, ale także w wypadku obrazów czy rzeźb nigdy odbiorca nie jest w stanie na raz dostrzec i uchwycić wszystkich elementów, aspektów, kontekstów dzieła – przeżycie estetyczne przebiega w czasie. Tak jak czytając kryminał Agathy Christie, czytelnik zależnie od rozwoju fabuły zmienia hipotezy co do tożsamości mordercy, tak czytelnik *Krainy wód*, odkąd przeczyta pierwszą stronę książki, zastanawia się nad znaczeniem dwóch myśli Henry’ego Cricka: „Nie zapominaj (...), choćbyś nie wiem czego dowiedział się o ludziach, choćby okazali się najgorsi, że każdy z nich ma serce i że każdy był kiedyś małym dzieckiem ssącym mleko matki...” oraz „Czy wiecie, czym są gwiazdy? Są srebrnym pyłem bożego błogosławieństwa. Odłupanymi kawałeczkami nieba. Bóg spuścił je na nas. Ale kiedy zobaczył, jacy jesteśmy niegodziwi, rozmyślił się i rozkazał gwiazdom się zatrzymać. Dlatego wiszą na niebie, ale wyglądają, jakby miały w każdej chwili spaść...” Pierwsza strona powieści stawia pytanie o granice wybaczenia (Bóg nie zdołał wybaczyć ludzkiej niegodziwości, człowiek ma tymczasem nakaz, aby pamiętać o pierwotnej niewinności drugiego, być może właśnie po to, by móc wybaczyć). Poznając dramatyczne losy rodziny Cricków i Atkinsonów, krok po kroku czytelnik może sprawdzać hipotezę o wartości imperatywu wybaczenia i o nieobecności Bożej opieki w świecie²².

²² Por. opis procesu odczytania tekstu, jaki przedstawia Shlomith Rimmon-Kenan w swoim studium poświęconym poetyce utworu narracyjnego: „The reader (...) does not wait until the end to understand the text. Although texts provide information only gradually, they encourage the reader to start integrating data from the very beginning (Perry 1979, p. 47). From this perspective, reading can be seen as a continuous process of forming hypotheses, reinforcing them, developing them, modifying them, and sometimes replacing them by others or dropping them altogether. It should be noted, however, that even rejected hypotheses may continue exercising some influence on the reader’s comprehension. By the end of the reading process, the reader usually will have reached a ‘finalized hypothesis’, an overall meaning which makes sense of the text as a whole” (Rimmon-Kenan 1999: 121).

W nauce falsyfikacja oparta o założenie niesprzeczności świata przyrody pomaga w dążeniu do prawdy. Nie jest oczywiste, co pozwala uzyskać falsyfikacja stosowana w sztuce (dokładniej, w akcie recepcji dzieła sztuki), oparta o założenie inteligibilności dzieła. Można domniemywać, że jest wyrazem tego samego poszukiwania prawdy, w tym wypadku prawdziwego znaczenia dzieła sztuki. Odczytanie tego znaczenia (tj. sformułowanie hipotezy interpretacyjnej, która brałaby pod uwagę całość dzieła), wydaje się być istotnym, choć niekoniecznym elementem recepcji dzieła w kontekście poznawczej teorii sztuki. Kolejnym krokiem może być zestawienie przez odbiorcę tego znaczenia (tj. interpretacji ludzkiego doświadczenia, jaką proponuje dzieło) z jego/jej własną dotychczasową interpretacją doświadczenia i, jeśli zajdzie między nimi sprzeczność, może wystąpić krytyczna refleksja prowadząca do wyboru jednej z nich (względnie zawieszenia sądu do czasu uzyskania potrzebnej wiedzy). Skoro zatem dwukrotnie do głosu dochodzi krytyczna refleksja – raz w procesie odczytania dzieła, i potem przy ocenie wartości obrazu świata, jaki dzieło proponuje (a według Poppera także w samym akcie twórczym, gdy ma miejsce interakcja między umysłem artysty a powstającym dziełem) – to zasadna wydaje się teza o krytycznym racjonalizmie poznania estetycznego. Samo dzieło sztuki może być wewnętrznie sprzeczne, ale proces jego tworzenia i recepcji, dzięki krytycznej refleksji i przy wspomnianym założeniu sensowności (spójności, inteligibilności) dzieła, może prowadzić do rozwiązania konfliktów między sprzecznymi sędami (jeden z nich zostanie przez odbiorcę lub twórcę uznany za fałszywy)²³.

Podsumowując, na poziomie *nienaukowego* obcowania ze sztuką sprzeczności w niej zawarte nie stanowią faktycznie problemu. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, nie przekreślają możliwości poznawczej roli sztuki. Przy próbie odczytania dzieła, gdy mogą stanowić trudność, odbiorca sponta-

Oliver Sacks, neurolog badający temat przeżyć muzycznych i odpowiedzialnych za nie struktur mózgowych, znajduje podobny proces w odbiorze muzyki: „Utwór muzyczny, słuchany świadomie czy też nie, wciąga słuchacza, odsłania mu swoją strukturę i sekrety. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy słyszymy go po raz pierwszy. Słuchanie muzyki nie jest procesem pasywnym, lecz niezwykle aktywnym, stanowiącym potok wnioskowań, hipotez, oczekiwań i antycypacji (co badali David Huron i in.). Układ nowego utworu – jak jest skonstruowany, dokąd zmierza, co nastąpi za chwilę – możemy uchwycić na tyle dokładnie, iż jesteśmy w stanie współnuć go” (Sacks 2009: 240). Wniosek stąd, że nie tylko sztuka przedstawiająca i werbalna, ale także nieprzedstawiająca i niewerbalna pozwala na formułowanie – w tym wypadku być może czysto formalnych – hipotez, i na ich falsyfikację.

²³ Interesujące omówienie problemu uzasadnienia wiedzy, jaką odbiorca może znaleźć w sztuce, przedstawia Eileen John (2001). Zdaniem tej autorki, wiedza wymaga uzasadnienia, także ta uzyskana w kontakcie z dziełem sztuki. Przy tym nie może ono sprowadzać się wyłącznie do autorytetu autora (odbiorca sztuki potrzebowałby odpowiednich referencji od autora), ale w dużej mierze opiera się na przeżyciu obcowania z dziełem sztuki (*experiential knowledge*), które z kolei korzysta z wcześniejszego osobistego doświadczeniu odbiorcy.

nicznie zakłada spójność dzieła i w oparciu o to założenie niektóre ze swych hipotez interpretacyjnych falsyfikuje. Wobec pewnych dzieł założenie spójności może oczywiście okazać się nietrafne, a jednoznaczne ustalenie przesłania dzieła – niemożliwe. Na gruncie sztuki nie ma potrzeby uzasadniania założeń i zabiegów obecnych w akcie recepcji dzieła, nawet wobec ich zawodności. Natomiast sprzeczności obecne w samym dziele sztuki mogą przyczyniać się do jego poznawczego charakteru (wyrażać pytania, prowokować interesujące przeżycia itp.). Problem sprzeczności w obrębie interpretacji dzieła albo pomiędzy interpretacjami, oraz ich związek ze sprzecznościami obecnymi w dziele sztuki omawiam w dalszej części eseju, bo choć mogą pojawić się w każdym doświadczeniu obcowania ze sztuką, nie tylko na terenie badań naukowych, to właśnie dla nich stanowią najwięcej wyzwanie.

Metodologia nauk humanistycznych wobec zjawiska sprzeczności w sztuce

Metodologia nauk ścisłych ma problemów pod dostatkiem, wystarczy wspomnieć fiasko uprawomocnienia indukcji, krytykę popperowskiej falsyfikacji²⁴ i mało skuteczne próby jej udoskonalenia²⁵. Inne problemy, jakie porusza Adam Grobler w *Metodologii nauk*, to hipotetyczność matematyki, brak powszechnie

²⁴ Chodzi tu przede wszystkim o trudności z określeniem w procesie falsyfikacji, który element (hipoteza, raport obserwacyjny czy wiedza zastana) zawiera błąd, oraz kiedy potrzebna jest rewizja wiedzy zastanej i jaką powinna przybrać postać (por. Grobler 2006: 75, 80). Wydaje się jednak, że testowana jest hipoteza badawcza i to ona ewentualnie ulega falsyfikacji. Każdy inny element wiedzy może również zostać poddany testom, ale w oddzielnym postępowaniu.

²⁵ Adam Grobler podaje tu m.in. programy badawcze Lakatosa (które ujmują tezy i teorie łącznie w pewnych korpusach i określają, pod jakimi warunkami program badawczy powinien być kontynuowany, mimo falsyfikacji jakiejś jego tezy czy teorii); projekt raportów autopsychologicznych Watkina i noematów opartych na obserwacjach Zahara (tj. próby poszukiwania elementów, na których można byłoby oprzeć gmach nauki); logikę pytań erotycznych Wiśniewskiego (podaje ona przepis, jak postępować w sytuacji, gdy na postawione w badaniach pytanie brak jest odpowiedzi: kiedy wystarczy modyfikacja wiedzy zastanej, kiedy potrzebna jest zmiana pojęciowa) czy wreszcie kryteria rewizji wiedzy zastanej Groblera (2006: 81–86, 95–101, 124–133). Wskazują one słabe punkty falsyfikacji (związane z wyodrębnieniem testowanej hipotezy, z brakiem pewnych zdań bazowych czy jasnych kryteriów oceny, kiedy wiedza zastana wymaga rewizji – i jakiej) i wprowadzają większą formalizację jej procedur. Nie przynoszą jednak pomyślnych rozstrzygnięć: mogą zmniejszyć udział ludzkiej intuicji na rzecz reguł, ale nie są w stanie wyeliminować elementu arbitralnego wyboru np. w kwestii rewizji wiedzy zastanej. Nie znaczy to oczywiście, że propozycje te są bezwartościowe (por. istotne podkreślenie trybu interrogacyjnego u Wiśniewskiego czy racjonalizację ocen rewizji wiedzy zastanej u Groblera), ale niestety, odchodzą one od opisu tego, jak faktycznie postępują naukowcy; mamy tu zatem do czynienia raczej z metodologią normatywną niż deskryptywną. Jako alternatywy wobec falsyfikacjonizmu Grobler przedstawia eksplanacjonizm i abdukcjonizm (tamże: 133), jednak zasada wnioskowania do najlepszego wyjaśnienia nie wydaje się wychodzić istotnie poza

akceptowanego pojęcia wyjaśnienia czy definicji prawdy (przyjęta przez Popera definicja Tarskiego nie wydaje się zadowalająca). Skoro tak, można uznać, że na próbę uporządkowania metodologii nauk humanistycznych jest zwyczajnie za wcześnie. Z drugiej strony, pewne ustalenia w tej materii mogłyby być pomocne dla ludzi, którzy w ośrodkach akademickich badają kulturę, zwłaszcza w kontekście dwóch wpływowych obecnie tendencji: 1) do rezygnacji z postulatu nauki wolnej od ideologii w takich nurtach krytyczno-literackich, jak feminizm, marksizm czy postkolonializm, które zakładają trafność określonego światopoglądu i programu politycznego, i 2) do odrzucenia postulatu racjonalizmu w nurcie dekonstrukcjonizmu.

Dyskusja o specyfice humanistyki toczy się od dawna. Przegląd trudności, jakich nastęrcza fakt, że przedmiotem jej jest kultura, przedstawia na przykład Stanisław Kamiński: to m.in. element wartościowania, brak dystansu między badaczem a obiektem badania, jednostkowość i złożoność zjawisk kulturowych, trudność formułowania predykcji, stosowania eksperymentu czy matematycznego opisu (Kamiński 1992: 293–300). Listę tę należy, w moim przekonaniu, uzupełnić o fakt, że w przedmiocie, jaki bada humanistyka (te jej dyscypliny, które zajmują się sztuką, ale nie tylko one), może wystąpić sprzeczność, co utrudnia falsyfikację. Obecność sprzeczności w teorii dotyczącej znaczenia dzieła sztuki nie oznacza już bowiem automatycznie, że teoria jest błędna, tak że procedura falsyfikacji jest problematyczna nie tylko pod względem metodologicznym (jak w naukach przyrodniczych), ale i logicznym.

Jeżeli w obrębie hipotezy badawczej dotyczącej sztuki, w humanistyce pojawi się sprzeczność, wówczas wobec możliwości występowania sprzeczności w sztuce, należy rozważyć dwa wnioski: 1) że sprzeczność w teorii humanistycznej jest odzwierciedleniem czy pochodną sprzeczności zawartej w dziele sztuki; 2) że sprzeczność w teorii humanistycznej jest wynikiem błędu tejże teorii, popełnionego albo we wnioskowaniu, albo w opracowaniu materiału empirycznego (na poziomie tzw. raportów obserwacyjnych), albo w przyjętych założeniach czy wiedzy zastanej. Logicznie rzecz biorąc, falsyfikacja jest konkluzywna dopiero w połączeniu z tezą o niesprzeczności dzieła w aspekcie, którego dotyczy zawierająca sprzeczność teoria lub teza. Metodologicznie rzecz ujmując, w sytuacji, gdy w obrębie tezy czy teorii, lub na styku tez czy teorii i raportów obserwacyjnych, wystąpi sprzeczność, zanim uzna się którąś z nich za sfalsyfikowaną, należy sprawdzić, czy źródłem sprzeczności nie jest sprzeczność w dziele sztuki. Wykazanie, że w samym dziele sztuki obecna jest sprzeczność logicznie sprzężona ze sprzecznością w teorii, uchyla decyzję o dyskwalifikacji podejrzanej teorii lub tezy (jeśli natomiast sprzeczność

pomysł porównywania hipotez w aspekcie ich mocy eksplanacyjnej, a abdukcjonizm sprawia, że nauka w swym dalszym rozwoju wydaje się być zdana na niezwykle zdarzenia.

pojawiałyby się pomiędzy teoriami lub tezami, należałoby w sytuacji udowodnionej sprzeczności w dziele sztuki, uznać, że są one w pojedynkę niepełne, a w sumie – komplementarne, bo każda uwzględnia tylko niektóre z wzajemnie sprzecznych elementów dzieła sztuki).

W teorii sprawy nie przedstawiają się dramatycznie, w praktyce jednak udowodnienie, że dane dzieło sztuki, jeśli chodzi o jego znaczenie, jest wolne od sprzeczności, tak by sfalsyfikować kontrowersyjną hipotezę interpretacyjną (tj. taką, która wydaje się pozostawać w sprzeczności z materiałem empirycznym albo innym elementem teorii) może być niewykonalne. Przykładowo, skąd wiadomo w omawianej przez Eca falsyfikacji alchemicznej interpretacji „Czerwonego Kapturka”, że sprzeczność tkwi we wspomnianej interpretacji, a nie w samej bajce? (Według tej interpretacji postaci z bajki reprezentują związki i pierwiastki chemiczne: w szczególności Czerwony Kapturek jest siarczkiem rtęci o kolorze czerwonym, a brzuch wilka – piecem alchemicznym. Zjedzony przez wilka Czerwony Kapturek nie może jednak być czystą rtęcią, jak głosi alchemiczna interpretacja, ponieważ na koniec bajki ma nadal na głowie czerwony kapturek; por. Eco 1996: 102–103). Co uzasadnia, słuszne skądinąd w moim odczuciu, założenie, że bajka sama sobie nie przeczy, i dalej, przekonanie, że sprzeczność, jaką widzimy w interpretacji (czerwona rtęć), wcale nie ujawnia sprzeczności zawartej w bajce, ale jest wynikiem błędu interpretacyjnego?

Wydaje się, że aby móc naukowo odczytać znaczenie dzieła sztuki (tj. interpretować sztukę), a następnie ocenić wartość treści poznawczych, jakie ono proponuje, trzeba założyć metainterypretacyjną zasadę spójności. Należy przyjąć, mimo występujących w nim sprzeczności, których ta zasada, co oczywiste, nie usunie, domniemanie spójności dzieła jako nadrzędną zasadę jego konstrukcji (przynajmniej na poziomie całościowej interpretacji dzieła), tak aby możliwe było stosowanie procedury falsyfikacji. Założenie takie nie jest jednak oczywiste. Dobra interpretacja winna wyjść od analizy, która zda sprawę i ze spójności, i ze sprzeczności dzieła. Jak jednak uzasadnić decyzję, by w interpretacji przedkładać dążenie do znalezienia sensu (spójności), nad poszukiwanie bezsensu (niespójności), jak to czynią dekonstrukcyjniści?²⁶

²⁶ Michał Paweł Markowski wyjaśnia, że „Według sformułowania Paula de Mana, dekonstrukcja (...) to ujawnianie elementów niezbieżności między znaczeniem gramatycznym a retorycznym”; celem dekonstrukcjonizmu „jest wykazanie nieusuwalnego napięcia między znaczeniem przyjmowanym przez autora, a znaczeniem powstałym dzięki grze tropów i figur retorycznych, między konstatywnym (stwierdzającym) a performatywnym (aktywnym) użyciem języka. Spełniając prośbę o zdefiniowanie dekonstrukcji, de Man odpowiedział tak oto: «W obrębie tekstu możliwe jest zakwestionowanie albo zniweczenie sformułowanych w tym tekście twierdzeń za pomocą elementów pochodzących z tego samego tekstu». W wyniku tego napięcia tekst «nie robi tego, co głosi», traci założoną spójność, jego założony sens nie daje się jednoznacznie odczytać, a jego lektura polega na ciągłym niedoczytaniu (*misreading*), które wymyka się opozycji odczytania prawdziwego i fałszywego” (Markowski 2006: 374–375).

Odpowiadając, można powoływać się na różne racje: estetyczne, epistemiczne i moralne. Można uzasadniać decyzję o przyjęciu nadrzędnej zasady spójności dzieła sztuki i, odpowiednio, jego odczytania: 1) w oparciu o estetyczną zasadę harmonii, ale wobec poetyki postmodernizmu, opartej na paradoksie, aporii, negacji, fragmentacji jest to w wymiarze uniwersalnym niewykonalne²⁷, 2) odwołując się do poznawczej teorii sztuki: jeśli sztuka służy poznaniu, to nie może na poziomie całościowej interpretacji dzieła tolerować wewnętrznej sprzeczności; jest to jednak teza wątpliwa, skoro, jak argumentowałam wyżej, sprzeczności obecne w dziele sztuki nie utrudniają procesu poznaniu w kontakcie z nim (ponadto istnieje tu ryzyko błędnego koła: domniemanie o spójności dzieła uzasadniamy poznawczą teorią sztuki, a poznawczą teorię sztuki – domniemaną spójnością dzieła), 3) w imię realistycznej koncepcji nauki, gdzie koherencja jest kategorią sprzymierzoną z prawdą²⁸; taka argumentacja ma sens, jeśli między poznaniem „artystycznym” i humanistycznym a poznaniem naukowym *sensu stricto* zachodzi dostateczne podobieństwo, co wobec istnienia sprzeczności w sztuce można uznać za wątpliwe; 4) w imię moralności, tj. przestrzeganie zasady niesprzeczności logicznej może być ujęte w kategoriach moralnych, bo umożliwia komunikację między ludźmi, która stanowi dobro dla istot społecznych (por. L. Kołakowski: „Jan Łukasiewicz uważał, że zasada sprzeczności jest normą moralną, ponieważ bez niej ludzie w ogóle nie mogliby się ze sobą porozumiewać. Arystoteles zdaje się mieć podobne zdanie. I chyba ma rację. Świat bez zasady sprzeczności to świat bez prawdy i fałszu. Nie sposób sobie taki świat wyobrazić”, s. 11); takie odwołanie w nauce do wartości moralnych dla uzasadnienia jej metody można jednak uznać za nieuprawnione²⁹.

²⁷ Warto tu zauważyć, że wskazanie na trudności związane z domniemaniem spójności dzieła sztuki to istotny wkład postmodernistycznej sztuki i teorii dekonstrukcji w stan badań nad kulturą.

²⁸ W artykule *Jak być koherentnym pragmatycznym realistą* Adam Grobler twierdzi, że postulat koherencji jest w nauce na gruncie realizmu czymś oczywistym: „niesprzeczność systemu jest wszak warunkiem koniecznym prawdziwości jego zdań”, a właśnie do prawdy, a nie np. adekwatności empirycznej, dąży nauka na gruncie realizmu (Grobler 2011: 227). Ideał koherencji ma też swoją tradycję w nauce, gdzie bardzo ważne teorie powstawały w wyniku próby pogodzenia teorii pozornie niespójnych, np. ogólna teoria względności połączyła szczególną teorię względności i klasyczną teorię grawitacji. Wskazuje wreszcie Grobler na pragmatyczne uzasadnienie postulatu koherencji, który sprzyja rozwojowi nauki: szukanie koherencji prowadzi do stawiania nowych pytań, zaś koherencja systemu przekłada się na jego moc wyjaśniającą (tamże: 226–227, 232).

²⁹ Kolejną możliwością to powołanie się na zamysł autora, jego czy jej intencję porozumienia z odbiorcą, jeśli przyjmując komunikacyjną teorię sztuki. Jednak wedle poznawczej teorii w mniejszym stopniu chodzi w sztuce o komunikację, a w większym o stworzenie okazji do przeżyć, trudno więc wykluczyć projekt artystyczny, gdzie celem artysty jest skonfrontowanie odbiorcy ze sprzecznościami.

Wszystkie te próby uzasadnienia zasady koherencji dzieła sztuki i jego interpretacji podejmowane na terenie nauk humanistycznych wydają się niewystarczające. Stosowanie zasady koherencji, można byłoby wręcz twierdzić, jest błędem analogicznym do błędu indukcji w naukach ścisłych. Jak powtarzalność zjawisk w przyrodzie jest dopiero przedmiotem badania i błędem metodologicznym jest stosowanie indukcji (która zakłada powtarzalność) w celu uprawomocnienia hipotez (nie wszakże w celu ich formułowania), tak spójność dzieła sztuki, jako przedmiot badania, nie może zostać z góry założona w meta-zasadzie interpretacyjnej³⁰.

W naukach humanistycznych możliwa byłaby więc falsyfikacja zdań jednostkowych (np. „w powieści Swifta *Waterland* występuje pierwszoosobowy narrator”) czy ogólnych hipotez (np. „powieść współczesna stosuje strategie metafikcyjne”), ale nie tez o znaczeniu dzieła sztuki (np. „powieść *Waterland* pokazuje, że historia ludzkiego życia to bajka *à rebours*”). Te ostatnie jako niefalsyfikowalne można byłoby uznać za nienaukowe i wykluczyć z obszaru badań humanistycznych; byłoby to jednak dużą stratą, biorąc pod uwagę, jak istotne jest znaczenie dla dzieła sztuki. Alternatywnie, można byłoby stosować wobec hipotez interpretacyjnych falsyfikację uzupełnioną każdorazowo o warunek spójności dzieła, traktowany jako hipotetyczny i odwołujący się do intencji autora³¹, względnie poetyki dzieła (w terminologii Eco byłaby to „intencja tekstu”; por. Eco 1996: 27). Procedura ta pozwoliłaby sfalsyfikować niektóre hipotezy zawierające sprzeczności, nie wykluczyłaby jednak oczywiście wielości konkurencyjnych hipotez dotyczących znaczeń dzieł sztuki, wynikającej z powszechnej wieloznaczności dzieł sztuki. Zjawisko to (spotykane także w naukach ścisłych) można by opisać w kategoriach niezdeterminowania teorii przez dane empiryczne, a hipotezy oceniać względem siebie

³⁰ Może właściwą analogią dla tak postulowanej zasady oczekiwania spójności dzieła byłaby zasada domniemania niewinności w prawie. Sprzeczności dzieła (nie zaś spójności), jak winy sprawcy, trzeba najpierw dowieść (oczywiście analogia ta nie ma sugerować przestępczego charakteru sztuki wykazującej sprzeczności).

³¹ W rozdziale drugim *Natury umysłów* Daniel Dennett wyróżnia trzy nastawienia: fizykalne, konstrukcyjne i intencjonalne, które oferują odpowiednio przyczynowe, funkcjonalne i intencjonalne wyjaśnienia. Każde z nich jest uzasadnione, wyboru zaś należy dokonać stosownie do okoliczności. Wyjaśnienie znaczenia dzieła sztuki korzystałoby z trybu wyjaśnień intencjonalnych (por. też Grobler 2006: 249–250).

Przy odwołaniu do intencji autora pojawia się problem, w jakim stopniu autor jest świadomy znaczenia dzieła. Może przecież być i tak, że autor zamierza stworzyć dzieło podporządkowane poetyce sprzeczności, ale poza jego świadomą kontrolą dzieło zawiera spójne przesłanie. Wydaje się, że głos realnego autora nie powinien mieć ostatecznego znaczenia, i to niezależnie od tego, czy autor opowiada się po stronie spójności czy sprzeczności. Lepszym wyjściem niż odwołanie do intencji autora wydaje się założenie racjonalności ludzkich działań, założenie, które jednak, co oczywiste, dopuszcza wyjątki (więcej na ten temat we wnioskach).

pod kątem ich mocy eksplanacyjnej, prostoty i innych dodatkowych kryteriów. W obu proponowanych powyżej rozwiązaniach falsyfikowalność jako demarkacja naukowości w obrębie nauk humanistycznych byłaby do utrzymania³². Podobnie jak na terenie nauk ścisłych, otrzymalibyśmy w ten sposób w humanistyce pewien zbiór tez, których prawdziwości nigdy nie będziemy w stanie dowieść wobec braku kryterium prawdy³³, który nieustannie podlegać będzie dalszemu krytycznemu badaniu, ale zarazem będzie w danym momencie najlepszą dostępną racjonalną wiedzą.

Podsumowując, ponieważ dzieła sztuki dopuszczają sprzeczności, falsyfikacja błędnych hipotez interpretacyjnych tych dzieł, tj. wykazanie, że obecne w hipotezach sprzeczności są wynikiem błędu, wymaga dowodu, że nie wywodzą się one z dzieł sztuki; przedstawienie takiego dowodu może jednak być niewykonalne. Sytuacja komplikuje się zwłaszcza przy interpretacjach tych dzieł, w których sprzeczność dotyczy kwestii istotnych dla przesłania utworu (gdy sprzeczne sądy należy przypisać domniemanemu autorowi), i tych, które w swej kompozycji hołdują estetyce sprzeczności. Rozwiązaniem może być postulowanie nadrzędnej zasady spójności tekstu, której jednak na terenie nauk humanistycznych nie sposób ostatecznie uprawomocnić i która w stosunku do pewnych dzieł sztuki może być zawodna.

Wnioski końcowe

A oto wnioski, jakie można wyciągnąć na podstawie powyższych rozważań.

1. W sztuce na poziomie znaczeń występuje zjawisko sprzeczności.
2. Dla poznawczej koncepcji sztuki nie wydaje się ono stanowić dramatycznego wyzwania: sprzeczność w dziele może być jedną ze strategii badania psychiki; natomiast sprzeczność pojawiająca się w procesie odczytania dzieła, między wstępnymi próbami odczytania dzieła a dziełem, przy założeniu inteligibilności dzieła, może prowadzić do eliminacji błędnych

³² Próbuując bronić naukowości hipotez odczytujących znaczenie dzieł sztuki, zgadzam się jednocześnie z Andrzejem Zgorzelskim (1996: 235–237), że wobec braku możliwości ich falsyfikacji trzeba uznać nienaukowość hipotez dotyczących intencji autora (brak wiarogodnych danych na ten temat) i wartości dzieła, tj. spekulacji na temat jego dobra czy piękna (brak naukowych kryteriów wartości moralnych, estetycznych itp.).

³³ Nawet tak proste stwierdzenie, jak to o narratorze w *Krainie wód*, może ulec modyfikacji, choć w tej chwili wydaje się być poza dyskusją. Wystarczy jednak spojrzeć pół wieku wstecz, by zauważyć, że tę samą opowieść opisano by wówczas jako przedstawioną przez autora, a nie narratora (w *Stream of Consciousness in the Modern Novel* Roberta Humphreya z 1958 roku, bardzo dobrym i wciąż użytecznym studium powieści strumienia świadomości, nie ma rozróżnienia na autora i narratora; obecnie byłoby to nie do pomyślenia). Naukowy obraz świata, także świata sztuki, nawet na poziomie, wydawałoby się, prostego opisu – nieustannie ewoluuje.

hipotez i ustalenia znaczenia dzieła. Założenie inteligibilności nie ma wprawdzie uzasadnienia, ale że mowa o poznaniu „artystycznym”, nie naukowym, i celem nie jest ustalenie obiektywnego znaczenia dzieła sztuki, wspomniany brak uzasadnienia nie stanowi problemu³⁴.

3. Występowanie sprzeczności w dziele sztuki stanowi znacznie poważniejszy problem dla nauk humanistycznych, w szczególności dla „naukowej” interpretacji dzieł sztuki (tj. dla poszukiwań ich prawdziwego, obiektywnego znaczenia). Sprzeczności na poziomie hipotez interpretacyjnych nie wystarczają do falsyfikacji którejs z nich, wobec możliwości, że sprzeczności te wywodzą się ze sprzeczności w samym dziele sztuki. Niemożliwe jest też na terenie tych nauk, których metoda powinna być prawomocna, uzasadnienie założenia o nadrzędnej znaczeniowej niesprzeczności badanego obiektu, konieczne dla procedury falsyfikacji. Możliwe wydają się następujące rozwiązania: a) wspomniana już wyżej rezygnacja z tez odczytujących znaczenie dzieł sztuki w obrębie nauk humanistycznych (formułowanie ich zawsze w trybie modalnym, tj. co dzieło może znaczyć, a nie co znaczy) albo każdorazowe uzupełnienie interpretacji warunkiem „jeśli intencją autora lub dzieła był spójny przekaz”, b) rezygnacja z prób uprawomocnienia metody naukowej w humanistyce; nauka w ogóle, wbrew temu, co kiedyś się wydawało, nie ma jednej prostej metody³⁵, a rozmaite metody, z których korzysta, logicznie nie są prawomocne; nie zachodzi zatem w tym zakresie drastyczna różnica między humanistyką a naukami ścisłymi, c) uwzględnienie w badaniach humanistycznych nad sztuką faktu, że sztuka sama pełni rolę poznawczą, w nadziei, że zmieni to status sprzeczności w utworze i w jego interpretacji (to jednak tylko wstępna intuicja i propozycja podjęcia rozważań w tym kierunku), d) wyprowadzenie z faktu, że w sztuce niewerbalnej i nieprzedstawiającej nie może dojść do klasycznej logicznej sprzeczności, jeśli tak by było istotnie, tezy, że

³⁴ Rozróżnienie na poznanie naukowe i „artystyczne” także wymaga bliższego zbadania. Wprawdzie poznanie racjonalne nie musi być naukowe (por. filozofia), ale z drugiej strony zarówno filozofia, jak i sztuka wydają się korzystać w jakiejś mierze z procedury falsyfikacji (zawierają zatem element krytycyzmu), a poznanie w sztuce jest ponadto empiryczne, tj. związane z doświadczeniem (pozbawione jest natomiast cechy systematyczności, typowej dla nauki).

³⁵ Stanisław Kamiński: „Współcześnie teoretycy nauki coraz bardziej zgadzają się, że metoda naukowa nie jest ani jedna, ani prosta. (...) Stanowi ona raczej kombinację pewnych podstawowych sposobów operacji naukowych, kombinację, która modyfikuje się w zależności od przedmiotu i celu badania” – tu Kamiński cytuje D. Ritchiego, który miał powiedzieć, że „łatwiej byłoby już przyjąć możliwość istnienia powszechnej metody łowienia ryb niż jednej metody dla nauk” (Kamiński 1992: 203). Adam Grobler: „Nauka przedstawia się w tym ujęciu raczej jako zlepek badań rozmaitych dziedzin wyznaczonych przez lokalne aparatyry pojęciowe, dziedzin, między którymi zachodzą różnorakie związki” (Grobler 2006: s. 307).

kategoria sprzeczności nie jest dla sztuki istotna (tj. że nawet jeśli pojawia się w pewnych jej kategoriach, ma charakter przygodny)³⁶.

Ostatecznym uzasadnieniem wszelkich wysiłków poznawczych (w tym poznania za pomocą sztuki i humanistycznych badań nad znaczeniem dzieł sztuki) jest ludzka potrzeba rozumienia. Jak u podstaw nauki konieczny jest „akt wiary” w racjonalność jako metodę poznania (por. Popper 2002: 41) i jako naturę bytu (wspomniane przeze mnie na początku eseju domniemanie niesprzeczności świata przyrody), tak u podstaw badań prowadzonych nad sztuką (być może także u podstaw sztuki) niezbędny jest „akt wiary” w racjonalność jako metodę poznania i jako naturę drugiego człowieka (i to pomimo sprzeczności obecnych w dziele sztuki). Ten wybór racjonalności tak w naukach ścisłych, jak i w humanistyce (choć tu nieco bardziej ryzykowny i czasem zawodny), będący koniecznym warunkiem podjęcia badań naukowych, wydaje się znajdować poza granicami nauki.

Tabela. Poznanie oraz zjawisko sprzeczności w nauce, humanistyce i sztuce – zestawienie

	Nauki ścisłe	Humanistyka	Sztuka (tu rozumiana jako akt twórczy, dzieło sztuki i jego recepcja)
Przedmiot poznania	Natura (pierwszy świat popperowski)	Kultura (trzeci świat popperowski) i człowiek jako jej twórca	Psychika ludzka (drugi świat popperowski)
Sprzeczność	Nie występuje w badanym przedmiocie; jeśli zaś pojawi się w tezie lub teorii (w obrębie wiedzy zastanej,	Zależnie od szczegółowego przedmiotu badań może, ale nie musi, wystąpić w badanym przedmiocie: 1) W tych dziedzinach, gdzie sprzeczność nie występuje w badanym przedmiocie (np.	Trudno rozstrzygnąć, czy występuje w badanym przedmiocie (w psychice jako takiej prawdopodobnie nie występuje, natomiast w jej treściach – tak). Sprzeczność może się jednak pojawić w dziele sztuki,

³⁶ Być może broniąc postulat spójności dzieła jako nadrzędnej zasady formalnej w sztuce i w interpretacji sztuki można powołać się na argument racjonalności uprawiania sztuki. Uprawianie sztuki jest racjonalne ze względu na zbieżność między człowieczeństwem (którego wyróżnikiem byłaby samoświadomość) i twórczą aktywnością w dziedzinie estetyki powszechną w gatunku *Homo sapiens* (i *de facto* nieobecną wśród innych istot, por. omówienie altanników u D. Duttona 2009: 8–9). Można zatem założyć, że zachodzi tu związek przyczynowo-skutkowy, i to w rodzaju sprzężenia zwrotnego: im więcej świadomości, tym więcej zainteresowania sztuką, im więcej sztuki, tym większa samoświadomość. Jeśli sztuka jest w tym zakresie efektywna, to musi być możliwe jej sensowne uprawianie, a skoro tak, musi obowiązywać postulat spójności czy też inteligibility sztuki (z uwzględnieniem wyjątków), bez którego nie byłoby to możliwe.

	<p>w założeniach czy raportach obserwacyjnych) zawsze oznacza błąd teorii na mocy założenia, że rzeczywistość przyrody jest niesprzeczna.</p>	<p>w językoznawstwie), jeśli pojawi się w tezie albo teorii (w obrębie wiedzy zastanej, w założeniach czy raportach obserwacyjnych), oznacza błąd teorii na mocy założenia, że badana rzeczywistość jest niesprzeczna; 2) W tych dziedzinach (np. w literaturoznawstwie), gdzie przedmiot badany (np. sztuka) może zawierać sprzeczności, aby wykazać, że błędna jest teoria lub teza, należy wykazać, że źródłem sprzeczności nie jest badane dzieło sztuki; dopiero wtedy można uznać, że teoria lub teza została sfalsyfikowana (to jednak może być niewykonalne bez dodatkowych założeń).</p>	<p>i to jako element strategii poznawczej (dzieło sztuki pełni tu rolę eksperymentu, odbiorca bada, jak zareaguje na nie jego/jej psychika, twórca bada reakcje innych ludzi na jego/jej dzieło);</p> <p>W kontekście poznawczej teorii sztuki istotna jest także sprzeczność, jaka może się pojawić: 1) w procesie odbioru dzieła, gdy odbiorca poszukuje znaczenia tekstu i formułuje hipotezy, po czym odrzuca je, jeśli przeczą im inne elementy dzieła, w oparciu o założenie nadrzędnej zasady spójności dzieła (mimo obecnych w nim sprzeczności); 2) między interpretacją ludzkiego doświadczenia, jaką proponuje to dzieło, a interpretacją tegoż doświadczenia przez odbiorcę sztuki – w obu wypadkach sprzeczności takie prowadzą do odrzucenia niektórych hipotez.</p>
--	---	--	--

Metodologia sztuki (*alias* krytyczna racjonalna estetyka)

Przedstawione powyżej pobieżne omówienie zjawiska sprzeczności w sztuce, oraz znaczenie, jakie może mieć ono dla poznawczej wartości sztuki i możliwości naukowego badania sztuki na terenie humanistyki, pokazuje, moim zdaniem, potrzebę stworzenia nowej dyscypliny filozoficznej: metodologii sztuki. Metodologia sztuki byłaby dyscypliną filozoficzną analogiczną wobec metodologii nauk³⁷. Jej dziedzinę wyznaczałyby takie zagadnienia, jak: racjo-

³⁷ Byłaby też postulowaną od dawna w nawiązaniu do filozofii Poppera krytyczną racjonalną estetyką. Próby stworzenia takiej estetyki były już zapowiadane – np. Sh. Richmond dowodzi wbrew E. Gombrichowi, że jest to projekt wykonalny, i podejmowane – m.in. J. Agassi i I.Ch. Jarvie próbowali taki projekt zrealizować, jakoś tej próby pozostawia jednak wiele do życzenia. Trudno szczegółowo przedstawić krytyczne uwagi wobec braku koherentnej argumentacji w ich książce, mimo że autorzy deklarują chęć zbudowania estetyki, która przestrzegałaby kryteriów racjonalności (Agassi, Jarvie: 2). Niewątpliwie książka zawiera ciekawe propozycje – ujęcie dzieła sztuki jako wyzwania utrzymanego w konwencji pół-żartem pół-serio, podkreślenie znaczenia interakcji między artystą i publicznością czy uznanie możliwości zestawienia sztuki

nalność i empiryczność artystycznego poznania, metoda artystycznego poznania (tj. dzieło sztuki jako eksperyment, typy eksperymentu, itp.), możliwość uzasadnienia mniemań tak uzyskanych (ich weryfikacji, poświadczenia czy falsyfikacji), format uzyskanej wiedzy (model rzeczywistości, wgląd, wiedza propozycyjalna, itp.) i jej status (hipotetyczna/pewna), kategorie sztuki, jakie warto wyróżnić ze względu na jej poznawczą funkcję (werbalne i niewerbalne, przedstawiające i abstrakcyjne, posługujące się trybem fikcji albo nie), relacja między artystą a dziełem sztuki (proces twórczy rozpatrywany w aspekcie ontologicznym, tj. w języku Poppera analiza interakcji świata 2 i 3), granice interpretacji dzieła sztuki, funkcje sprzeczności w dziele sztuki, kategorie estetyczne (piękno, brzydota, sprzeczność, itp.) i ich związek z poznaniem, istnienie postępu w sztuce, wpływ sztuki na psychikę odbiorcy (to zagadnienie nieco wykracza poza temat sztuki jako poznania, ale ponieważ zmiana psychiki zachodzi poprzez poznanie, może warto i ten problem tu uwzględnić). Nie należałyby natomiast do zadań tak pojętej metodologii sztuki interpretacja i ocena poszczególnych dzieł czy analiza dorobku poszczególnych artystów. Byłoby to zadanie w pierwszym rzędzie dla krytyki literackiej, teatralnej, muzycznej itd. (a zatem *de facto* dla sztuki, jeśli przyjąć, że sztuka to nie tylko dzieło sztuki, ale i jego recepcja, w tym recepcja krytyczna). W obrębie humanistyki natomiast znalazłyby się dyscypliny, które tworzą narzędzia potrzebne do analizy poszczególnych form sztuki (np. narratologia, prozodia czy teoria kontrapunktu), jak i historia sztuki, próba naukowego opisu i wyjaśnienia rozwoju i obecnego stanu zjawiska, jakim jest kultura (tj. humanistyka odnotowywałaby pewne prawidłowości w sztuce, np. wzrost „samoświadomości sztuki” w postmodernizmie, bez ocen, bez wykluczania innych niż poznawcze aspektów sztuki, np. dekoracyjnego, rozrywkowego czy terapeutycznego). Metodologia sztuki nie miałaby zatem przedmiotu ściśle odrębnego od humanistycznych badań nad sztuką, byłaby jednak zorientowana filozoficznie, dopuszczałaby ujęcie normatywne (obok deskryptywnego) i zajmowałaby się wyłącznie sztuką jako przedsięwzięciem poznawczym, tj. przede wszystkim analizą i uzasadnieniem jej metody³⁸.

i nauki jako aktywności poznawczych. Zawiera jednak także wiele rozwiązań kontrowersyjnych – postulat, by nową racjonalną estetykę oprzeć na uznaniu subiektywności przeżycia piękna, uznanie za nieistotną dla sztuki prawdy pojętej tradycyjnie, tj. jako zgodności idei z faktami, czy zarzuty kierowane pod adresem nauki, dotyczące obecnej w niej wrogiej krytyki czy nadmiernie rygorystycznych kryteriów racjonalności.

³⁸ Należałoby jeszcze rozważyć zagrożenie, jakim metodologia sztuki mogłaby być dla wolności sztuki. Skoro jednak metodologia nauki nie ograniczyła nauki, być może zagrożenie jest pozorne. Ewentualnie można byłoby programowo zrezygnować z normatywnego charakteru tej dyscypliny. Pewna interakcja między metodologią sztuki a sztuką byłaby zapewne mimo to nieunikniona. Nasuwa się też przy tej okazji pytanie o możliwość współpracy między metodologią sztuki i nauki (np. jeśli chodzi o opis metody albo pojęcie eksperymentu itp.).

Bibliografia

- Agassi J., Jarvie I. (2008), *A Critical Rationalist Aesthetics*, Amsterdam: Rodopi.
- Conrad J. (1958), *The Nigger of the 'Narcissus'*, w: tenże, *Three Great Tales*, New York: Random House, s. 1–134.
- Dennett D.C. (1997), *Natura umysłów*, przeł. W. Turopolski. Warszawa: Wydawnictwo CIS.
- Dutton D. (2009), *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Oxford: Oxford UP.
- Eco U. (1996), *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków: Znak.
- Eco U. (1996), *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków: Znak.
- Eco U. (2008), *Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy*, przeł. L. Eustachiewicz, w: U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa: WAB, s. 273–328.
- Grobler A. (2006), *Metodologia nauk*, Kraków: Wydawnictwo Aureus i Znak.
- Grobler A. (2011), *Jak być koherentnym pragmatycznym realistą*, w: D. Leszczyński (red.), *Prawda*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 225–234.
- Gutowski P. (2002), *Prawda – rzeczywistość – sztuka*, w: R. Kasperowicz i E. Wolicka (red.), *Prawda natury, prawda sztuki: studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, s. 191–206.
- Humphrey R. (1958), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press.
- Hutcheon L. (2003), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Ingarden R. (2000), *Szkice z filozofii literatury*, Kraków: Znak.
- John E. (2001), *Art and Knowledge*, w: B. Gaut, D. McIves Lopes (red.), *Routledge Companion to Aesthetics*, London: Routledge, s. 329–340.
- Kamiński S. (1992), *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Kołąkowski L. (2008), *Ułamki filozofii*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Levenson M. (1984), *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908–1922*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lodge D. (1977), *Modernism, Antimodernism, and Postmodernism*, Birmingham: University of Birmingham.
- Markowski M.P. (2006), *Dekonstrukcja*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Znak, s. 359–388.
- Martell Y. (2003), *Life of Pi*, Edinburgh: Canongate.
- McHale B. (1987), *Postmodernist Fiction*, New York: Methuen.

- Popper K. (1999), *Droga do wiedzy: domysły i refutacje*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa: PWN.
- Popper K. (2002), *Wiedza obiektywna: ewolucyjna teoria epistemologiczna*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa: PWN.
- Rimmon-Kenan Sh. (1999), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Routledge.
- Sacks O. (2009), *Muzykofilia: opowieści o muzyce i mózgu*, przeł. J. Łoziński, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Richmond S. (1994), *Aesthetic Criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*, Amsterdam: Rodopi.
- Swift G. (1992), *Kraina wód*, przeł. A. Ambros, Warszawa: Wydawnictwo Gig.
- Swirski P. (2007), *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution and Game Theory*, London: Routledge.
- Teske J.K. (2009), *Filozofia nauki i sztuki z perspektywy metodologii Karla Poppera*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 4, s. 27–52.
- Zgorzelski A. (1996), *Against Methodological Compromise in Literary Studies*, w: L.S. Kolek (ed.), *Approaches to Fiction*, Lublin: Wydawnictwo Folium, s. 231–242.

Streszczenie

W sztuce, inaczej niż w świecie przyrody badanym przez nauki ścisłe, występują sprzeczności, tj. wzajemnie ze sobą sprzeczne, jakoby prawdziwe sądy, wyrażone za pomocą formy estetycznej bądź *explicite*. Stanowią one wyzwanie dla poznawczej koncepcji sztuki i metodologii nauk humanistycznych, ponieważ utrudniają procedurę falsyfikacji hipotez na temat znaczenia dzieł sztuki oraz podważają postulat koherencji interpretacji. Jako wstępne rozwiązanie tak postawionego problemu proponuję: 1) uznać konieczność założenia racjonalności artysty i koherencji dzieła sztuki rozpatrywanego jako całość, mimo obecnych w nim sprzeczności, 2) uzupełnić procedurę falsyfikacji hipotez interpretacyjnych wymogiem zbadania, czy sprzeczność – jeśli taka się w nich pojawi – nie jest pochodną sprzeczności obecnej w interpretowanym dziele sztuki.