

R E C E N Z J E, O M Ó W I E N I A

MAJA BIERNACKA
Uniwersytet w Białymstoku

TEORII SYSTEMÓW LUHMANN A CIĄG DALSZY

Pisma o sztuce i literaturze to kolejna książka Niklasa Luhmanna, która ukazała się nakładem Wydawnictwa Naukowego Scholar¹. Tak jak poprzednie prace autora, wpisuje się ona w ramy teorii systemów. W istocie nie jest to jedna teoria, ale raczej szereg teorii. Najbardziej zasadne jest jednak mówienie o interdyscyplinarnym sposobie myślenia i badania świata, odkrywania rządzących nim wzorów, zasad i mechanizmów, z zastosowaniem koncepcji systemu samoregulującego się poprzez ciągle i systematyczne sprzężenia zwrotne. Dotyczyć może to zarówno przyrody, jak i świata społecznego, który jest obiektem zainteresowania autora. Ów mechanizm samoregulacji jest jedną z podstawowych osi organizujących proponowane przezeń analizy otaczającej rzeczywistości.

Książka poświęcona jest sztuce i literaturze, a ze względu na podjętą tematykę może być obiektem uwagi nie tylko specjalistów z zakresu nauk społecznych, ale i przedstawicieli wielu dziedzin humanistycznych. Składa się z dwudziestu rozdziałów. Część z nich łączy się w całym spójny wywód, a inne to teksty mniej lub

bardziej związane z całością pracy, mające formę esejów czy wykładów. Choć w tytule sztuka i literatura występują jako równorzędne, większość tekstu jest poświęcona pierwszej z nich. Nie jest to decyzja autora, publikacja stanowi bowiem antologię rozproszonych pism Luhmanna o sztuce i literaturze. Wydana została *post mortem*, a proporcje w tematyce są konsekwencją dostępności prac czy manuskryptów. Zbiór powstał z inicjatywy Nielsa Werbera — specjalizującego się w problemach kultury, mediów oraz literatury, ujmowanych z perspektywy teorii systemów — przy wsparciu André Kießerlinga, Berndta Stieglera i Andreasa Gelharda, a także życzliwości Veroniki Luhmann-Schröder — córki autora. Poza tekstami samego Niklasa Luhmanna w książce znajduje się, zakwalifikowana jako rozdział trzeci, dyskusja z udziałem między innymi Luhmanna, Hartmanna, Hörmanna, Imdahla, Szmidta, w której jako kluczowe przyjęto pytanie: Czy sztuka jest k o d o w a l n a? Szkoda, że jej zapisu nie opatrzone wprowadzeniem, a jedyna zapowiedź to podtytuł rozdziału „Fragmenty dyskusji”, o tyle zasadny, że choć dyskusja ma zakończenie, początek jej wydaje się przypadkowy i wyrwany z większej całości. To zasadniczy brak, który jednak nie podważa wartości lektury rozważań jednego z najwybitniejszych socjologów XX wieku.

Adres do korespondencji: mmbiernacka@tlen.pl

¹Niklas Luhmann, *Pisma o sztuce i literaturze*, red. Niels Werber, tłum. Bogdan Baran, Scholar, Warszawa 2016, stron 445.

W ramach systemowego ujęcia, które autor konsekwentnie wykląda tu czytelnikowi, tak jak w pracach wcześniejszych², społeczeństwo sprowadza się do komunikacji czy też — jak pisze Luhmann w *Pismach o sztuce i literaturze* (s. 224) — składa się ono z komunikacji. Autor twierdzi przy tym, co bywa przedmiotem sprzeciwu jako ujęcie zbyt uduziwnione bądź wręcz niehumanitarne, że „ludzie w fizykochemicznie-biologicznym sensie należą do otoczenia systemu społeczeństwa” (s. 224), nie zaś przynależą do niego czy je konstytuują. Jednocześnie poprzez zorientowanie na nieustannie „pulsujące” procesy komunikacyjne teoria ta pozwala na konceptualizację wymykającą się konwencjonalnym ideom społeczeństwa opartego na substancji i zarysowanych granicach, charakteryzującego się hierarchią, a wreszcie poddającego się lub którego niższe warstwy można poddać inżynierii społecznej³. Związek jednostki ze społeczeństwem na polegać, według Luhmanna, na tym, że wywiera ona wpływ na struktury tworzone i odtwarzane za pomocą procesów komunikacji jako operacji specyficznie społecznych. Ta wysoce wyabstrahowana wizja społeczeństwa pociąga za sobą pytanie, które stawia Luhmann, czy sztuka również jest komunikacją.

Na podłożu mieszczącej się w ujęciu systemowym teorii symbolicznie uogólnionych mediów komunikacyjnych — czy, jak sam ostrożnie stwierdza, jako przyczynek do niej — Luhmann ujmuje sztukę w kategoriach komunikacji jako refleksyjny proces, w toku którego powstają kody symboliczne. Kody symboliczne

²Niklas Luhmann, *Teoria polityczna państwa bezpieczeństwa socjalnego*, tłum. i wstęp Grażyna Skąpska, przekład przejrzała Wanda Lipnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994; Niklas Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. Jerzy Łoziński, Scholar, Warszawa 2003; Niklas Luhmann, *Funkcja religii*, tłum. Dominika Motak, Nomos, Kraków 2007; Niklas Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. Michał Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2012.

³Por. Grażyna Skąpska, *Niklas Luhmann i teoria systemów społecznych. Wstęp do wydania polskiego*, w: Niklas Luhmann, *Systemy społeczne*, cyt. wyd., s. XVII.

związane są z operacjami systemu i uzgadnianie w warunkach nieskończonej kompleksowości rzeczywistości społecznej — ta właściwość stanowi główne założenie i punkt wyjścia rozważań autora. W odniesieniu do sztuki traktuje o tym przede wszystkim rozdział drugi, a logiczną kontynuację problematyki kodowania symbolicznego w sztuce zawiera rozdział piąty, poświęcony medium sztuki, w dalszej kolejności szósty i siódmy, traktujące o dziele artystycznym i samoreprodukcji sztuki oraz o sztuce światowej. Rozważania o sztuce światowej prowadzone są na charakterystycznym dla autora wysokim poziomie abstrakcji i dotyczą analizy systemowej.

Luhmanna interesuje ustalenie warunków sukcesu ewolucyjnego sztuki w dzisiejszym systemie społecznym, co zresztą jest znamienne dla przyjmowanej przezeń ścieżki definiowania pojęć — podobnie czynił w przypadku określenia, czym jest komunikacja⁴. Twierdzi on, że sztuka stanowi medium komunikacyjne (s. 13), co pociąga za sobą konceptualizację dzieła jako nośnika selekcji dokonywanych w procesach komunikacji. Poszukując odpowiedzi na pytanie o to, czy sztuka jest kodowalna, Luhmann uznaje dysjunkcję: piękne-brzydkie za specyficzną dla tej dziedziny życia społecznego oraz pozwalającą na skuteczną komunikację w danym zakresie.

Dysjunkcja ta nie ma dlań waloru obiektywnego, lecz stanowi binarny kod komunikacyjny — podobnie jak w przypadku analizowanych przezeń specyficznych kodów służących do wyróżniania społeczeństwa bezpieczeństwa socjalnego⁵, religii⁶ czy też miłości⁷. W przypadku sztuki ta właśnie dysjunkcja ma charakter pośredniczący, gdyż pozwala na kwalifikowanie działalności oraz jej wytworów jako artystycz-

⁴Por. Maciej Gdula, *Koncepcja komunikacji w teorii socjologicznej Niklasa Luhmanna na przykładzie semantyki miłości*, „Rubikon” 2004, nr 1-4, s. 102.

⁵Niklas Luhmann, *Teoria polityczna państwa bezpieczeństwa socjalnego*, cyt. wyd.

⁶Niklas Luhmann, *Funkcja religii*, cyt. wyd.

⁷Niklas Luhmann, *Semantyka miłości*, cyt. wyd.

nych i umożliwia procesy ich przeżywania. W rzeczy samej wytwór może powstawać w sposób przygodny, to jest wskutek dowolnego działania oraz bez klarownie określonego celu i kontekstu. Sam przez się nie dostarcza on zatem warunków ku temu, aby pojawili się odbiorcy skłonni do jego kontemplacji i przeżywania. Nie chodzi przy tym w żadnym razie o dwie grupy: twórców i odbiorców dzieła, względnie jego obserwatorów, ale o ciągłe procesy podejmowania przez jednostki uczestnictwa w obserwacji dzieła, które nazywa Luhmann obserwacją pierwszego rzędu, a również o obserwowanie obserwowanego, czyli obserwację drugiego rzędu⁸. Rozróżnienie na obserwację pierwszego i drugiego rzędu nie oznacza operowania w obrębie dwóch systemów, procesy te bowiem zachodzą na siebie. Co więcej, nie stawia on znaku równości między obserwatorami pierwszego rzędu i na przykład twórcami czy obserwatorami drugiego rzędu i krytykami sztuki. Samoobserwacja, która jest immanentną — choć możliwą do tymczasowego zawieszenia — właściwością systemu, klasyfikuje jako obserwację drugiego rzędu (s. 195), którą podejmować może twórca, krytyk sztuki czy inny odbiorca. Przy czym dopiero na poziomie obserwacji drugiego rzędu sztuka osiąga, według niego, uniwersalność i staje się tym, co nazywa w rozdziale siódmym *sztuką światową* — czymś, co zapewnia warunki, aby w każdej chwili, niezależnie od okazji i przedmiotu komunikacja i psychiczne przeżywanie aktualizowały doświadczenia estetyczne, czyli pozwalała na obserwowanie podług miary sztuki (s. 196). Wymusza to, aby obserwator obserwował swoje obserwowanie, a budując dystans do własnego doświadczenia, opierał go na kryteriach estetycznych. Luhmann twierdzi, że jednoczesne zachodzenie procesów obserwacji pierwszego oraz drugiego rzędu jest możliwe dzięki spójności. Rzecz dotyczy tak silnego wzajemnego wspierania się elementów tego procesu, że w rezultacie tworzą gęstwiny,

która pozwala wykluczyć to, co zbędne. Zgodnie z tą logiką spójność eliminuje przygodność działania, ma również umożliwić traktowanie danego wytworu jako dzieła sztuki.

Strukturalne uwarunkowania opierają się raczej na kryteriach ewolucyjnego sukcesu i porażki, które pozwalają na podpartą binarnie autoselektywność w procesach komunikacji, niż na cechach dzieła jako takiego. Piękno możliwe jest tylko dzięki dysponowaniu jego przeciwieństwem, to jest brzydota. Żadne z nich nie ma charakteru obiektywnego, lecz zapewniają one dwa przeciwstawne punkty odniesienia w procesie komunikacji, stanowiąc sygnał do jej nawiązywania i kontynuacji bądź ją zakłócając. W procesach komunikacji w zakresie sztuki — inaczej mówiąc komunikacji artystycznej — nie uczestniczą osoby przypadkowe. Partnerami komunikacyjnymi — jak ich nazywa Luhmann (s. 31) — są jednostki posługujące się w procesach selekcji tym samym kodem. W przypadku sztuki są to zarówno artyści, jak i odbiorcy, wchodzący w kontakt z danym wytworem, wspólnokodujący go jako piękny i na tej podstawie mogący przeżywać go jako dzieło sztuki. Luhmann nie traktuje jednak sztuki jako układu całkowicie zamkniętego, sprowadzającego się do wewnętrznych procesów komunikacji. Nie wyklucza, że komunikacja artystyczna podlega bodźcom spoza systemu. Umieszcza te procesy w teoretycznej ramie reguł generatywnych w takim rozumieniu, jakie przyjmował Paul Ridder⁹, to jest reguł reprodukcji nieidentycznej. Rzecz dotyczy zmiany kontekstu, która stanowi motyw transpozycji umożliwiającej pojawienie się nowych elementów, poddawanych następnie selekcji w obrębie świata sztuki według przyjętych kodów komunikacyjnych: piękna *versus* brzydoty. Na tym ma się zasadzać większe znaczenie jednego z partnerów w procesie komunikacji artystycznej, to jest artysty, który „przeżywa informację” — czy też „wejrzenia”, jak określone jest to w rozdziale

⁸Por. Niklas Luhmann, *The Two Sociologies and the Theory of Society*, „Thesis Eleven”, 1995, nr 43, s. 36; Niklas Luhmann, *Art As a Social System*, tłum. z jęz. niem. Eva M. Knodt, Stanford University Press, Stanford 2000, s. 54 i nast.

⁹Paul Ridder, *Bewegung sozialer Systeme. Über die endogene Erzeugung von Veränderung*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie” 1974, t. 26, s. 1–28.

drugim (s. 32) — w otoczeniu społecznym oraz przynosi je do systemu.

Luhmann wyszczególnia warunki niezbędne, aby kody komunikacyjne mogły pełnić swe funkcje. Pierwszym jest limitacyjność, która zachodzi, gdy eliminacja jakiegoś rozwiązania problemu zwiększa prawdopodobieństwo innego rozwiązania, a nie prowadzi do obojętności czy bezradności. Drugim warunkiem jest istnienie uogólnionych symboli, które są co najmniej odróżnialne od samego procesu komunikacji, a służą połączeniu społecznej różnicy partnerów z różnicą czasową i dzięki temu zapewniają przedporozumienie. Trzecim jest technika *match/mismatch* polegająca na łańcuchu operacji komunikacyjnych prowadzących do decyzji, że dzieło *pasuje*, lub do wyeliminowania go jako niepasującego do kryteriów piękna, których spełnienie stanowi niezbędny wymóg produkcyjny. Ponadto niezbędna jest ocena ogólna poszczególnych dzieł jako spełniających owe kryteria. Do oceny takiej dochodzi wprawdzie już w toku procesów produkcji artystycznej, ale przede wszystkim stanowi ona warunek odbioru zarówno dla artysty, jak i dla przeżywającego dzieło i jest technicznym wymogiem komunikacji artystycznej między nimi. Czwartym warunkiem jest istnienie — jak to nazywa Luhmann — dogmatyki artystycznej, stanowiącej pośrednią warstwę instruktywnych symboli w zakresie stylu, formy czy zasad odzwierciedlania świata natury, które kierują produkcją oraz recepcją dzieła. Wytyczają one kierunki, których nie można negować, a przez ograniczenie negacji wzmagają swobodę obchodzenia się z przedmiotem działań artystycznych, czy to materiałem, tekstem, czy też doświadczeniem. Piątym warunkiem jest refleksyjność sztuki jako kodowanego procesu komunikacji, aby mogła ona zaprezentować się jako odzwierciedlająca piękno i odciąć od brzydoty. Tu wracamy do punktu wyjścia — rzecz nie w tym, co jest piękne, ale co produkowane jest i odbierane jako takie. Wskazując powyższe warunki Luhmann zastrzegł, że sformułować można ich wiele, a w opisie każdego z nich nie omieszkał odwoływać się do pozostałych i analizować je. Jego propozycję należy zatem potraktować jako teoretyczny projekt w toku i raczej próbę systematyzacji niż wyczer-

pujący katalog warunków zapewniających sztuce sukces ewolucyjny.

Czytelnik znajdzie w książce również konceptualizację dotyczącą literatury — podobnie jak w przypadku sztuki — spójną z założeniami teorii symbolicznie uogólnionych mediów komunikacyjnych. Dla Luhmanna literatura to również komunikacja. Nie chodzi oczywiście o zwyczajowe rozumienie tego stwierdzenia, to jest traktowanie literatury jako sposobu przekazu oraz odbioru treści. Teksty pisane pośredniczące w procesach komunikacji powstają bowiem w trybie operacji wytwarzanych przez różnicę, a domykanych przez samorefleksyjność — tym założeniom pozostaje Luhmann wierny.

Całość zamyka posłowie Nielsa Werbera, które lepiej służyłoby czytelnikom jako słowo wstępne. Dopiero tu znajdują intencjonalne odniesienie redaktora do owego fragmentu dyskusji, który znieacka pojawił się jako rozdział trzeci i obejmuje szereg wyrwykowych wypowiedzi intelektualistów o różnych stanowiskach, co zajmuje łącznie aż czterdzieści stron tekstu i wprowadza poczucie chaosu, a czytelników nieobeznanych z dorobkiem Luhmanna może zniechęcić do dalszej lektury.

Należy podkreślić, że Luhmann nie podejmuje rozważań na temat istoty indywidualnej twórczości i oryginalności artystycznej, a także samej kategorii piękna. Takie dyskusje toczyły się od starożytności¹⁰ i do dziś mają miejsce — są tym bardziej aktualne w związku z coraz to nowymi formami sztuki, możliwościami ekspresji artystycznej, udogodnieniami technologicznymi oraz, *last but not least*, procesami demokratyzacji, które każdemu pozwalają wchodzić w rolę artysty albo przynajmniej rościć sobie takie prawo i kierować swój przekaz do odbiorców. Znaczącej inspiracji, a także ideału przyświecającego działaniom artystycznym, w połowie XVIII wieku dostarczyło pojęcie *beaux arts*, czyli „sztuki piękne” — mające służyć jako punkt odniesienia w dyskusjach na temat istoty sztuki oraz kwalifikacji poszczególnych wytworów. Domniemanym jego autorem jest Charles

¹⁰ Zob. np. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Batteau. W każdym razie ten termin pojawił się w jego pracy z roku 1747, w której transcendentny wymiar został nadany temu, co estetyczne¹¹. Rezygnując z rozważań mających na celu rozstrzygnięcie, czym jest piękno i jakie są jego kryteria, Luhmann nie podejmuje też pytań, które zadaje sobie wielu teoretyków sztuki. W żadnym razie nie interesuje go: „co artysta miał na myśli”, co chciał wyrazić ani co odbiorca dzieła odczuwa bądź co winien odczuwać, obcując z nim, czy w jaki sposób powinien je interpretować.

Rozważania zawarte w książce wpisują się w temat konsekwentnie rozwijanej przez Niklasa Luhmanna teorii społeczeństwa, w której

każdorazowo — niezależnie czy mowa o sztuce, literaturze, religii czy miłości — podejmuje on temat redukcji złożoności oraz różnicowania się systemu i otoczenia z wykorzystaniem specyficznych kodów symbolicznych, pozwalających na istnienie, ewolucję oraz przetrwanie poszczególnych systemów. W trybie procesów komunikacji zachodzących dzięki owym kodom powstają złożone formy, które są konkretnymi wynikami wyboru spośród szerokiego horyzontu możliwości i zostają uznane za dzieła sztuki bądź pozostają ignorowane i wykluczane poza świat sztuki. Dzieła mogą zaistnieć, ponieważ mamy sposób na wyłączenie jakichś wytworów jako nieadekwatnych i niemieszczących się w systemie. Zdaniem Luhmanna nie chodzi zatem o naturalną doskonałość dzieł, ale o ich wytwarzanie jako takich w procesach komunikowania dzięki kodowi binarnemu.

¹¹Np. Victor Bravo, *Rostros de la utopía*, Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones, Mérida, Venezuela 1998, s. 30.