

FILIP DASZKIEWICZ*

KATEGORIA PRAWDY W JĘZYKU ARCHITEKTURY

CATEGORY OF TRUTH
IN THE ARCHITECTURAL LANGUAGE

Streszczenie

Artykuł podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czym jest kategoria prawdy w języku sztuki użytkowej, jaką jest architektura, z pewnej określonej płaszczyzny badawczej. Tą płaszczyzną badawczą jest semiotyka, a analizowaną koncepcją prawdy jest klasyczna definicja prawdy. W artykule bada się relację prawdziwościową w dziedzinie opisu niewerbalnych zjawisk komunikatywnych pomiędzy formą, funkcją i funkcjonowaniem rozumianych jako symbol – odniesienie – przedmiot odniesienia.

Słowa kluczowe: prawda, fałsz w architekturze, język architektury, forma, funkcja, funkcjonowanie

Abstract

Taking a semiotic point of view, the paper attempts to answer the question what the category of truth in the language of architectural art is. The object of the analysis is the correspondence theory of truth. The paper examines the relationship of truth in the description of non-verbal communicative phenomena occurring between form, function and functioning understood as a symbol – reference – object reference.

Keywords: truth, false in architecture, architectural language, form, function, functioning

* Mgr inż. arch. Filip Daszkiewicz, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska.

1. Wstęp

Architekturę można traktować z pewnego punktu widzenia jako autorską wypowiedź twórcy, w tym przypadku architekta. Wypowiedź tę *implicite* traktuje się jako pewien komunikat zawierający możliwą do odczytania treść zbudowaną na podobieństwo komunikatu werbalnego języka naturalnego. Stąd wyrażenie „wypowiedź twórcy” w potocznym języku publicystyki, dyskusjach, a nawet pracach naukowych poświęconych sztuce nie razi nikogo i jest zrozumiała. Trzeba jednak podkreślić, że wyrażenie to nie może być rozumiane dosłownie, a jedynie metaforycznie, gdzie pewne czynności twórcy oraz ich efekt końcowy, dzieło sztuki, są traktowane, jakby były czymś „wypowiedzianym”. Większość zdań wyrażonych w naturalnym języku etnicznym posiada pewną ustaloną w ramach gramatyki strukturę, jej materialną realizację w określonym medium (akustycznym, graficznym), treść (w sensie znaczenia) oraz zbiór przedmiotów realnych lub fikcyjnych, do których ta treść się odnosi. System języka naturalnego pod pewnymi względami uważany jest za najdoskonalszy sposób komunikacji. Bogactwo i wyrafinowanie aparatu pojęciowego oraz otwarty (do pewnego stopnia) charakter jego struktury i zasobów leksykalnych wydaje się nie mieć konkurencji wśród innych systemów komunikacji. Można zauważyć, że dla sztuk niewerbalnych¹ już w czasach starożytności poszukiwano pojęć opisowych, korzystając z tych już ugruntowanych w sztukach, których tworzywem był język. Tendencja ta, jak się możemy domyślać, miała miejsce na przykład w przypadku pojęcia *decorum*, rozumianego jako stosowność (treści do formy), które pierwotnie miało zastosowanie w różnych gatunkach literackich, retoryce oraz teatrze, by później odegrać niepoślednią rolę w architekturze klasycznej. Współcześnie nauki kognitywne, których ważnym pojęciem jest metafora, mechanizm ten uznały za jeden z najważniejszych sposobów poznawania ludzkiego². Aparat pojęciowy wypracowany w sferze zjawisk bardziej zdefiniowanych i konkretnych stanowił domenę pojęciową (Y) rzutowaną na domenę mniej zdefiniowaną (X) i pomagał opisywać tę drugą³. Choć nie jest to reguła uniwersalna i raczej nieczęsto opisywana w kontekście wędrówki systemów pojęciowych z literatury *sensu largo* do architektury (pozornie to właśnie sztuki werbalne są mniej konkretne i zdefiniowane niż sztuka architektoniczna mająca za tworzywo konkretny świat fizyczny) to w niniejszej pracy skorzystamy z fragmentu owego systemu pojęciowego. Ścisłej rzecz ujmując, rozważymy problem możliwości opisan

¹ Mowa jest o tych sztukach, które starożytni Grecy określali mianem *techné*, tak więc współczesne rozróżnienie na sztuki asemantyczne, niewerbalne oraz niosące – w sensie dosłownym – znaczenie, werbalne ma różny zakres dla starożytnych, tak jak różny zakres ma pojęcie sztuki wtedy i dzisiaj; o historii pojęcia „sztuka” [w:] W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972; *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

² Opisujący tutaj mechanizm wykorzystywania pojęć przynależnych do sztuk, których tworzywem jest język werbalny nie jest *sensu stricto* tym mechanizmem, o którym piszą George Lakoff i Mark Johnson w *Metafory w naszym życiu*. Tutaj chodzi nam o szeroko rozumianą tendencję do poszukiwania narzędzi poznawczych w pewnej dziedzinie (Y) do opisanie innej dziedziny (X), przy założeniu, że dziedzina (Y) jest dobrze ugruntowana, usystematyzowana i powszechnie rozumiana, a dziedzina (X) jest obszarem dużo trudniejszym poznawczo i niejednoznacznym. W tym sensie możemy mówić o pewnej paraleli między funkcją metafory w naukach kognitywnych a przytaczanym mechanizmem zapożyczenia siatki pojęć. Warto zauważyć, że w naszym przypadku trudno stwierdzić, bez szerszej analizy, który z uniwersów sztuk jest bardziej konkretny, namacalny a przez to jednoznaczny poznawczo: sztuki słowa czy sztuk użytkowych. Wydaje się, że nie ma innych dziedzin sztuki tak łatwo namacalnych i zrozumiałych jak sztuki użytkowe, tym bardziej więc intrygująca jest kwestia sięgania przy jej opisie do innej sfery doświadczeń. Nie ma tutaj miejsca na rozwinięcie tego ciekawego zagadnienia, niemniej zauważmy, że (1) nie sposób rozdzielić świata artefaktów od świata ich językowego (werbalnego) definiowania, (2) język naturalny jest najdoskonalszym narzędziem komunikacji, (3) świat fizyczny, pomimo swojej namacalności ulega przefiltrowaniu przez język w momencie, gdy chcemy cokolwiek o nim zakomunikować co nie jest bezpośrednim wskazywaniem rzeczy.

³ Na temat funkcji metafory: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, PIW, Warszawa 1988.

w kategoriach prawdziwościowych: prawdy i fałszu, (pośrednio też szczerości i kłamstwa) dzieła architektoniczne traktowane tak jakby było ono wypowiedzią – komunikatem. Czy podjęcie próby opisu architektury jako sztuki użytkowej w kategoriach językowych ma jakąś wartość poznawczą? Nie można tego wykluczyć. Wszak sam język lub też szerzej języki stanowią nie tylko narzędzie komunikacji ale również poznania. Pomocna mogłaby być tutaj analiza okresu pogłębionej refleksji nad językowym ujęciem zjawisk kultury – strukturalizm i semiotyka. Przy czym zastrzec należy, że pewne przewartościowania i wyeksploatowania językowych analogii, jakie były udziałem tych kierunków z perspektywy czasu można uniknąć. Pamiętamy, że pomimo znacznego ładunku optymizmu i wiary w rezultat takiego podejścia rzadko podejmowano problem prawdy w sztukach asemantycznych. Architektura w tym względzie nie była wyjątkiem, ponieważ trudno było ugruntować trzeci element trójczłonowej relacji znakowej (symbol – odniesienie – desygnat), co utrudniało – zgodnie z korespondencyjną definicją prawdy – poszukiwania relacji prawdziwościowej pomiędzy artefaktami (które są już fragmentem rzeczywistości) a jakąś bliżej nieokreśloną rzeczywistością do której miałyby się one odnosić. Oczywiście zawsze można założyć, że artefakty odnoszą się do samych siebie, niemniej jest to zabieg techniczny, który realnie nie rozwiąże naszego problemu.

Wobec powyższego, aby móc pomyśleć dzieła architektoniczne w kategoriach prawdy i fałszu, najpierw musimy wykonać inną próbę, polegającą na przyjęciu określonego modelu językowego w celu opisu natury zjawisk architektonicznych, tak jakby były czymś na kształt aktów komunikacyjnych. Zadanie to wykonamy w oparciu o znaną i ugruntowaną (choć nie wolną od wątpliwości) tradycję semiotyczną, a w szczególności ten jej nurt, który możemy odnaleźć w pracach Umberto Eco. Jest to tym bardziej pożyteczne, iż włoski semiotyk dość płodnie zajmował się właśnie teorią architektury. Tak więc zanim postaramy się odpowiedzieć na pytanie, czym mogłaby być relacja prawdziwościowa komunikatu architektonicznego w stosunku do obiektu takiego komunikatu, zbudujemy podstawy architektonicznego języka.

Warto zaznaczyć tutaj, że semiotyczny opis dzieła architektonicznego nie tyle miałby na celu określenie jednoznacznych warunków, jakie powinna architektoniczna wypowiedź spełniać, aby można było poddać ją opisowi w wyżej wymienionych kategoriach, ile wprowadzić do dyskusji na temat jakichkolwiek możliwości sensownego używania tych określeń, jeżeli potraktuje się kategorie prawdy i fałszu bardziej poważnie, a nie tylko jako figurę stylistyczną stanowiącą oręż krytyki w publicystyce branżowej lub retoryki w dyskusjach. Trudno jest ściśle odpowiedzieć na pytanie: czy ten a ten budynek to architektura prawdziwa czy może udawana, fałszywa? Podobnie trudno rozwiązać wątpliwości, jakie kryteria musi spełniać architektura, aby nie być lub właśnie być architektonicznym kłamstwem. Niniejszy tekst jest bardziej zaproszeniem czytelnika do dyskusji nad problemem uściślenia podstawowych terminów, jakimi są kategorie prawdy i fałszu w języku architektury z punktu widzenia semiotyki. Pomimo tego, iż próba ta jest wątpliwym przedsięwzięciem, jeżeli uznamy, że o jej powodzeniu będzie świadczyć lista zdefiniowanych pojęć, oraz podanie warunków ich stosowalności w ramach określonego języka, to jednak wydaje się, że warto ją podjąć dla uzmysłowienia sobie, jak wiele kategorii wydaje się oczywistych dopóki nie zaczniemy się nad nimi po prostu zastanawiać, chcąc je zrozumieć choćby po to, aby móc je sensownie użyć w innym kontekście lub nawet innym języku. Dzieje się tak w przypadku kategorii tak podstawowych jak: prawda, fałsz, szczerść i kłamstwo, których intuicyjnie używamy w werbalnym języku naturalnym do opisywania zjawisk w sztuce. Mając to na uwadze, można przypuszczać, że próba omówienia tych kategorii w świetle czegoś tak metaforycznego jak język architektury jest po prostu bezcelowa. W końcu jak można przetłumaczyć jakiś termin

z języka naturalnego na domniemy inny język, skoro nie znamy jednoznacznej definicji tego terminu. Pozwolimy sobie tutaj na szkic eksplikacji drogi jaką chcemy przebyć. Po pierwsze (1) wychodzimy z założenia, że pojęcie prawdy dotyczy relacji jakiegoś wyrażenia w jakimś języku do obiektu, ich zbiorów lub stanów będących częścią pewnej rzeczywistości pozajęzykowej. Po drugie (2) postaramy się dokonać pewnego przybliżenia zjawisk architektonicznych do zjawisk językowych, tłumacząc pewne istotne, z naszego punktu widzenia, cechy języka sztuki architektonicznej w świetle pewnego paradygmatu języka naturalnego. Po trzecie (3) zakładamy znakowy, trójrelacyjny charakter zjawisk architektonicznych tego typu, że możemy zbudować trójkąt semantyczny symbol – odniesienie – przedmiot odniesienia. Ponadto odniesienie rozbijamy na dosłowne i niedosłowne, co w dalszej części tekstu określimy mianem funkcji prymarnej i sekundarnej (za U. Eco). Będzie to miało swoje konsekwencje w rozróżnieniu rzeczywistości obiektywnej i subiektywnej. Po czwarte (4) pojęcie prawdy rozumiemy klasycznie zgodnie z definicją podaną przez Arystotelesa, określaną czasami krótko jako zgodność umysłu z rzeczywistością. Po piąte (5) z racji objętości oraz przede wszystkim charakteru niniejszego artykułu nie precyzujemy pojęć i definicji w sensie formalnym⁴, a jedynie w sensie przybliżonym, na jaki pozwala język naturalny. Staramy się przekazać pewien szkicowy zamysł wyciągnięcia konsekwencji z punktów od (1) do (4) w formie eseju.

We współczesnej filozofii nauki mit o jedynej, absolutnej definicji jakiegoś pojęcia lub nawet wielkości fizycznej uległ destrukcji pod wpływem zasadnej krytyki. Nie znaczy to, że definicje są niepotrzebne, skoro nie są dość ścisłe i pewne. Chodzi tutaj o to, że dopóki są użyteczne i wartościowe w przybliżaniu się do rozwiązania jakiegoś problemu dopóty nikt z nich nie zrezygnuje – pod warunkiem, że nie ma lepszych. Czasami błędne podejście do problemu w całej swej konsekwencji jest bardziej owocne od braku aktywności choćby z tego względu, iż można tę drogę z całą pewnością wyeliminować lub poddać konstruktywnej krytyce w celu jej modyfikacji i poprawie. Tak więc potraktujmy niniejszy artykuł jako swoiste rozpoznanie terytorium, z którego być może przyjdzie nam się wycofać pod wpływem rzeczowej krytyki.

2. Forma – Funkcja – Funkcjonowanie

Aby w ogóle powiedzieć coś o czymś, że jest prawdziwe lub fałszywe (oraz szczerze lub nieszczerze) należałoby się odwołać do wypowiedzi. Jeżeli mówimy o wypowiedzi to nie sposób pominąć wypowiadającego oraz język, w którym jest ona skonstruowana. Stojąc na stanowisku, że istnieje język architektury rozumiany jako coś więcej niż zgrabne i swego czasu modne stwierdzenie bliżej nieokreślonego faktu z dziedziny komunikacji społecznej, możemy podjąć próbę zdefiniowania pojęcia prawdy, fałszu, (szczerości i kłamstwa) w architekturze. Rozpoczynając próbę przeprowadzenia czegoś na kształt językowej paraleli pomiędzy wypowiedziami języka naturalnego i architektury, opierać się będziemy na teorii językowego i komunikacyjnego ujęcia architektury, która to została przedstawiona w artykule *Od języka werbalnego do języka architektury. Wstęp do opisu dzieła architektury z punktu widzenia semiotyki*⁵. Podstawy teoretyczne zawarte w tekście zaczerpnięte są

⁴ Jak łatwo zauważyć, precyzacja pojęć i formalizacja definicji może być albo niemożliwa i wówczas założenie (5) jest w zasadzie zbędne lub jest możliwa, ale z niefortunnym skutkiem, że uzyskane wnioski nie byłyby możliwe w tym kształcie w jakim są w niniejszym artykule.

⁵ F. Daszkiewicz, *Od języka werbalnego do języka architektury. Wstęp do opisu dzieła architektury z punktu widzenia semiotyki*, Czasopismo Techniczne, 3-A/2009, Wydawnictwo PK, Kraków 2009.

w zasadniczej części z rozważań na temat znakowej natury komunikacji niewerbalnej, jakie poczynił Umberto Eco w znanym dziele *La struttura assente*, przetłumaczonym na język polski w 1972 roku pod tytułem *Pejzaż semiotyczny* oraz w 1991 roku pod tytułem *Nieobecna struktura*, gdzie pozycja ta została poprawiona i uzupełniona o dodatkowe rozdziały⁶. Zasadniczy pomysł zawarty w tej teorii polegał na opisie wszelkich zjawisk kulturowych, tak jakby ich podstawową funkcją były: nadawanie znaczeń, komunikowanie i ich odczytywanie. W zakresie semiotycznego opisu znalazły się zjawiska komunikacji niewerbalnej, w tym „wszelkie projektowanie zmian w trójwymiarowej rzeczywistości, służące jakiejś funkcji związanej z życiem zbiorowym”⁷. Jakkolwiek wielki jest dług intelektualny, jaki został zaciągnięty u popularnego semiotyka z Bolonii, tak w co najmniej jednej ważnej kwestii trudno się nam z nim zgodzić. Chodzi o poruszany już w artykule *Od języka werbalnego (...)* problem spłaszczenia trójkąta semantycznego. Należy przytoczyć pokrótce tamtą argumentację, bowiem bez wyjaśnienia tej sprawy omówienie kategorii prawdziwościowych w ujęciu klasycznym w architekturze byłoby po prostu niemożliwe (język nie posiadałby swojej pozajęzykowej rzeczywistości). Odwołano się tam do trójkąta semantycznego, którego boki łączyły symbol, odniesienie i przedmiot odniesienia, a który stanowi model relacji, jaki zachodzi w znaku – stąd mówimy o potrójnej naturze znaku. Słowo wymawiane lub pisane – „schody” – komunikowane przez nadawcę odnosi się do pojęcia schodów, które z kolei wskazują na rzeczywistość pozajęzykową czyli fizyczny artefakt schodów. Model potrójnej relacji znaku został skonstruowany w toku analizy języka naturalnego i jako taki w dosłownym sensie ma przede wszystkim do niego zastosowanie. Eco odmawia jednak tej relacji językowi sztuk użytkowych z racji braku rzeczywistości pozajęzykowej, do której powinny odnosić się artefakty (lub z racji utożsamienia form-oznaczników z przedmiotem odniesienia). To artefakt, czyli na przykład schody, są już tą rzeczywistością pozajęzykową. Tak więc symbol zostaje utożsamiony z przedmiotem odniesienia. Eco argumentuje, że jeżeli chcielibyśmy nawet doszukiwać się owej rzeczywistości, do której odnosi się artefakt w reakcjach egzystencjalnych ludzi uwarunkowanych funkcją, to nie ma to racji powodzenia z powodu osadzenia takiego podejścia teoretycznego w behawioralnej semiotyce Morrisa, która została poddana gruntownej krytyce⁸. Trudno nie zgodzić się z niekonsekwencjami w podejściu behawioralnym, ale również trudno nie zgodzić się z faktem programowego pomijania pewnych aspektów rzeczywistości w podejściu semiotycznym Eco w przypadku omawiania architektury jako zjawiska komunikacji. Dowiadujemy się bowiem na stronach *Nieobecnej struktury*, iż schody to „prostopadłościany nakładające się na siebie w ten sposób, że ich podstawy się nie pokrywają, lecz tworzące – przez stopniowe wznoszenie się stale w tym samym kierunku – szereg dostępnych powierzchni na poziomach kolejno i stopniowo coraz wyższych w stosunku do powierzchni wyjściowych”⁹, które denotują na mocy kodu możliwość pokonywania różnicy wysokości (dodajmy: zgodnie z zasadami ergonomii). W tej szkicowej definicji schodów¹⁰ oczywiście brakuje, naszym zdaniem ważnego warunku $2h + s = 60-65$ cm, który zakotwicza opis nie tylko w zasadach ergonomii, ale również skali, bowiem przytoczono

⁶ Gwoli uzupełnienia wkładu teoretycznego Umberto Eco w semiotykę należy wymienić jeszcze *Theory of semiotics*, Midland Book, 1979.

⁷ U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996, s. 199.

⁸ *Ibidem*, s.199-209 oraz J. Pelc *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 153.

⁹ *Ibidem*, s. 208.

¹⁰ Rozważania na temat trudności w definiowaniu artefaktów architektonicznych, w tym schodów czytelnik może odnaleźć w: F. Daszkiewicz, *Między pretekstem a koniecznością. Wybrane zagadnienia z teorii architektury*, Czasopismo Techniczne, 3-A/2009, Wydawnictwo PK, Kraków 2009, s. 64.

ny fragment może równie dobrze opisywać urbanistykę zabudowy tarasowej na stoku. Nie jest to jednak naszym zdaniem sprawa wyłącznie szkicowości opisu. Pominięcie wyżej wymienionego warunku jest też wynikiem wyabstrahowania dzieła architektonicznego z jego rzeczywistości egzystencjalnej. Warto zauważyć, że Eco pomija problem, skąd tak naprawdę biorą się kody architektoniczne, na mocy których potrafimy odczytać potencjalną funkcję. Co prawda możemy przeczytać, że są „opracowywane na podstawie wniosków z uzusów i pojmowane jako strukturalne modele relacji komunikatywnych”¹¹ ale niewiele więcej wiadomo na temat ich genezy. Dzieje się tak nieprzypadkowo, ponieważ gdyby głębiej się zastanowić nad uzusem doszlibyśmy niechybnie do pewnej normy używania artefaktów i do „doświadczania użyteczności” przez użytkowników architektury – wówczas musielibyśmy powrócić do wyrugowanej wcześniej przez Eco rzeczywistości egzystencjalnej, do którego odnosił się przedmiot odniesienia. Nie czyniąc z tej kwestii głównego tematu niniejszego artykułu, wystarczy, iż założymy na tym etapie nieusuwalność realizacji funkcji (przedmiot odniesienia) w trójkącie semantycznym po to, aby umożliwić przeprowadzenie analizy możliwości opisu kategorii prawdziwościowych w architekturze. Trudno bowiem mówić o architekturze, że jest prawdziwa lub fałszywa, gdyby jej język nie mógł być konfrontowany z żadną pozajęzykową rzeczywistością lub, mówiąc ściślej, pewnym obszarem tej rzeczywistości. Wszak w duecie oznacznik – znaczenie nie ma już miejsca na weryfikację, czy oznacznik naprawdę znaczy to, do czego się odnosi, czy nie – w klasycznym ujęciu prawdy. Jedną odpowiedzią na pytanie o prawdę byłoby wskazywanie na kod – czy jest zrozumiały czy nie, czy odbiorca potrafi go zastosować do oznacznika. Tak więc wiedza odbiorcy nabyta o kodach stanowiłaby jedyny wyznacznik prawdziwości architektury. Tutaj natomiast będziemy się starać podążać w tym kierunku, aby o prawdziwości stanowiło nie tylko to, czy się wie do czego artefakt służy, ale również to co się z nim robi. Dopiero sposób użycia oznacznika definiuje w pełni jego znakowy charakter. XIX-wieczna manufaktura w formie pałacu miejskiego bez realizacji funkcji produkcji była by tylko pałacem z innym, nietypowym rozplanowaniem wnętrza. Można by wmówić ówczesnym użytkownikom, że to jest fabryka, ale dopóki nie rozpoczęłaby się w niej produkcja, byłoby to tylko proponowanie nowej nieznannej, potencjalnej funkcji w starym opakowaniu. Nie tylko produkcja byłaby „produkcją”¹² bez właściwego przedmiotu odniesienia, ale również, w pewnym sensie, pełny proces architektonicznej semiozy, w naszym rozumieniu, byłby niemożliwy. Nie można bowiem ustanowić nowej funkcji za pomocą istniejącego repertuaru oznaczników dla nieznanego uzusu. Język architektury bez swojej siły napędowej – rzeczywistości, do której ma się odnosić – „stałby w miejscu”. Nie powstałby uzus, z którego można by wyciągnąć wnioski i wytyczne dla nowej funkcji. To właśnie doświadczanie funkcji pozwala dotknąć rzeczywistości architektonicznej i jest dla niej, naszym zdaniem, konstytutywne.

Wracając jednak do teoretycznej podstawy naszych rozważań, można by podsumować wnioski z powyższej polemiki z semiotycznym punktem widzenia w wydaniu Eco. Otóż podtrzymując trójczłonowy charakter znaku w przypadku sztuk użytkowych, proponujemy przedstawić go w możliwie najogólniejszym zapisie jako relację oznacznika, pojęcia oraz realizacji pojęcia¹³. Na płaszczyźnie języka mówionego powiedzieliśmy już, że pewna określona fala akustyczna, w jakiej zapisane jest słowo schody, przywołuje w umyśle odbiorcy pojęcie schodów za sprawą znanego mu kodu językowego. Wypowiedziany oznacz-

¹¹ U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996, s. 209.

¹² Słowo „produkcja” w cudzysłowie oznacza czysty oznacznik bez powiązania z pojęciem i przedmiotem odniesienia.

¹³ Tutaj koncepcja realizacji pojęcia zbieżna jest z tym, co rozumie H. Putnam pod stwierdzeniem posiadania pojęcia, którego używał choćby w artykule *Brains in the vat* (Mózgi w naczyniu).

nik odwołuje się do obszaru rzeczywistości, jakim w tym wypadku jest zbiór schodów lub ich pojedynczy, konkretny egzemplarz i pomimo że komunikacja tu i teraz zostanie zrealizowana to jednak tylko dlatego, że jest ona możliwa za sprawą tego czego obecności tu i teraz fizycznie nie wymagamy. Mowa oczywiście o doświadczeniu rzeczywistości pozajęzykowej. Bez wcześniejszego doświadczenia schodów nie byłoby „schodów” w tym sensie, w jakim nazwa ta występuje w języku naturalnym. Tak samo w języku architektury w potrójnej relacji artefakt – pojęcie funkcji – realizacja funkcji komunikację zrealizujemy pozornie w oparciu o dwa pierwsze człony ale naprawdę wszystkie trzy tworzą dopiero całość. Jak już pisaliśmy (paradoksalnie w porównaniu z językiem naturalnym) oznacznik schody w języku architektury to schody w sensie fizycznym, a nie coś, co dopiero za pośrednictwem pojęcia odniesione będzie do fizycznego zjawiska. Naszym zdaniem nie zmienia to jednak faktu, że oznacznikiem może być cokolwiek, co respektuje kod i nie dajmy się zwieść złudzeniu, że skoro język architektury czerpie swe oznaczniki ze świata fizycznego to jego przedmioty odniesienia nie mają racji bytu lub są tym samym co desygnat. Powyższe stwierdzenie wynika z naszego przekonania, że semiotyka architektury Eco z jednej strony zaufała językowej paraleli za bardzo z drugiej nie dość konsekwentnie. Zbyt wielkie zaufanie wynika z tego, że model czy też paradygmat, jakim jest język mówiony/pisany, oparty jest o pojęcie trójrelacyjnego znaku w nim występującego w taki sposób, że każda część tej relacji ma swoją tradycyjną dziedzinę, do której przynależy: symbol jest intencjonalnie produkowanym bytem mentalnym¹⁴, odniesienie jest również mentalnym warunkiem produkcji symbolu, natomiast przedmiot odniesienia materialnym bytem, do którego odnosi się symbol. Jakkolwiek Eco, korzystając z dokonań Ch.S. Peirce’a, porzucił dwurelacyjną koncepcję znaku (znaczące/znaczone) na rzecz trójrelacyjnej, to jednak pewne nacechowanie ontyczne związane z tą pierwszą relacją jest miejscami widoczne w jego pracach. W myśl powyższego trudno uwolnić się ze schematu: symbol = byt mentalny – odniesienie = byt mentalny – desygnat = byt materialny (lub mentalny w przypadku desygnatu fikcyjnego lub abstrakcyjnego). Aby tego dokonać, należałoby myśleć o języku w podobny sposób, jak to robią logicy lub matematycy, definiując jakąś relację/funkcję między różnymi zbiorami/dziedzinami elementów. Jeżeli język potraktujemy w pewien abstrakcyjny i modelowy sposób i jeszcze zgodzimy się używać słowa język na tak rozumiany system, obojętne będzie czy elementy danej dziedziny mają taki czy inny status ontyczny. Przytaczając, trochę przewrotnie, słynny przykład de Saussura gry w szachy, możemy powiedzieć, że artefakty w postaci pionków wraz z polem szachownicy stanowią oznaczniki materialne języka gry w szachy, którym wypowiadają się gracze za pomocą uznanych przez system ruchów. Rzeczywistością tego języka będzie dziedzina doświadczenia gry w szachy przez graczy. Sztuczny język gry w szachy wymyślono między innymi po to, aby realizować pewne relacje społeczne, w tym towarzyskie.

Reasumując powyższą argumentację, należałoby stwierdzić, iż język architektury opiera się na trójrelacyjnej naturze znaku. Dokonując translacji terminologii semiotycznej na bliższą tradycji terminologii teorii architektury, wierzchołki trójkąta semantycznego opatrzyłibyśmy określeniami: forma – funkcja – funkcjonowanie. Rozumiejąc formę jako każdy możliwy artefakt–oznacznik, którego wybór przez architekta warunkowany byłby pojęciem funkcji, jakie pośredniczyć miałyby w oznaczeniu przedmiotu odniesienia: funkcjonowania. Przez realizację pojęcia funkcji rozumielibyśmy taki rodzaj funkcjonowania formy w społeczności

¹⁴ Myślmy tu o tradycji semiologicznej zapoczątkowanej przez lingwistykę F. de Saussura, który określał parę signifiant/signifié jako byty psychiczne. Znaczące określane tutaj było jako obraz akustyczny, dzięki czemu można było wyeliminować jego fizyczny charakter (dźwięk jako fala akustyczna). Jak podkreślał Derrida de Saussure uznawał język pisany jako wtórny mówionego, więc znaki graficzne tego pierwszego były kopią źródłowej emisji słowa.

jej użytkowników, którego głównym celem jest doświadczanie użyteczności poprzez używanie jej (formy) w szerokim tego słowa znaczeniu. Używanie to można by opisać jako: wykorzystanie, eksploataowanie, współtworzenie, niszczenie, odbudowywanie, adaptowanie, rekonstruowanie itp. W tych i wielu innych interakcjach użytkownik–forma realizowałby się „metabolizm” form rozumianych dynamicznie.

3. Interpretacja klasycznej definicji prawdy w architekturze

Zgodnie z klasyczną, korespondencyjną definicją prawdy powiemy, że zdanie wypowiedziane uznamy za prawdziwe, jeżeli to, co mówi autor jest zgodne ze stanem faktycznym. Jak pisał Arystoteles w *Metafizyce*: „Jest fałszem powiedzieć o tym, co jest, że nie jest, lub o tym, co nie jest, że jest; jest prawdą powiedzieć o tym, co jest, że jest, lub o tym, co nie jest, że nie jest”.

Sformułowanie to ujmuje Alfred Tarski za Kotarbińskim słowami: „zdanie prawdziwe jest to zdanie, które wyraża, że tak a tak rzeczy się mają, i rzeczy mają się tak właśnie”¹⁵, biorąc je za punkt wyjścia rozważań w swoim słynnym artykule *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych* z 1933 roku. Wobec powyższego prawda to stan zgodności umysłu z rzeczywistością – korespondencja z rzeczywistością. Współcześnie można spotkać wiele nawiązań i rozwinięć semantycznej definicji prawdy Tarskiego, a klasyczny już schemat wyrażony jest tzw. równoważnością postaci (T)

$$x \in Vr \quad \text{wtedy i tylko wtedy gdy } p$$

po dziś dzień stanowi punkt wyjścia dla najnowszych, klasycznych koncepcji prawdy. W niniejszym artykule schemat (T) podajemy z pewnego obowiązku pokazania najsłynniejszej próby uściślenia klasycznej definicji prawdy w języku logiki formalnej, której jednak nie będziemy omawiać, ponieważ tradycja teoretyczna na kanwie, na której budujemy nasze rozważania, jest jednak inna (nie tak formalno-logiczna). Dość powiedzieć, że koncepcja Tarskiego opiera się na rozróżnieniu języka przedmiotowego (dla którego definiujemy pojęcie prawdy i który nie zawiera predykatu prawdziwości) i metajęzyka (który jest istotnie bogatszy opisowo od tego pierwszego i m.in. dlatego jesteśmy w stanie w nim zdefiniować pojęcie prawdy), dzięki czemu unikamy wewnętrznych sprzeczności (np. antynomii kłamcy). Ponadto definicja ta jest skuteczna dla języków ściśle określonych (sformalizowanych) tzw. języków skończonego rzędu. Tak więc mając dowolne zdanie w języku przedmiotowym będące podstawieniem schematu (T) x , zastępujemy nazwą zdania języka przedmiotowego, a p jego przekładem na metajęzyk, Vr natomiast oznacza klasę wszystkich zdań prawdziwych w danym języku. Równoważność postaci (T) nie jest definicją prawdy, a co najwyżej jej częścią, stanowi bowiem dopiero warunek prawdziwości zdania. Właściwa definicja prawdy implikuje wszystkie podstawienia zdań pod równoważności postaci (T). Definicja pojęcia prawdy jest szczególnym przypadkiem semantycznego pojęcia *spełniania* definiowanego rekurencyjnie: „Wskazujemy jakie przedmioty spełniają najprostsze funkcje zdaniowe, a następnie podajemy warunki określające, kiedy dane przedmioty spełniają złożone funkcje zdaniowe, przy założeniu, że wiadomo, jakie przedmioty spełniają prostsze funkcje zdaniowe, z których rozważane funkcje złożone zostały zbudowane”¹⁶.

Warto zauważyć, że problem prawdy w ujęciu klasycznym jest problemem relacji znaków w stosunku do rzeczywistości i znajduje się on w polu zainteresowania seman-

¹⁵ A. Tarski, *Pisma logiczno-filozoficzne*, Tom. 1, Prawda, tłum. J. Zygmunt, PWN, Warszawa 1995, s. 18.

¹⁶ *Ibidem*, s. 250.

tyki, rozumianej jako część semiotyki obok syntaktyki i pragmatyki. Powyższy cytat i postać jego autora mogłaby sugerować, że mówimy o tzw. semantyce teoretycznej, której Tarski był twórcą. Jednak jak już wspominaliśmy, odwołujemy się do innej dziedziny teoretycznej, nie tylko z powodu wątpliwego przedsięwzięcia, jakie musielibyśmy podjąć – zbudowanie języka architektury jako języka nauk dedukcyjnych – ale również z innego powodu, o którym mówi (oczywiście w zupełnie innym kontekście) Krystyna Misiuna w książce *Pojęcie prawdy w języku naturalnym*¹⁷. Jak stwierdza autorka: „Definiując pojęcie spełniania i prawdy Tarski nie odwołał się do znaczenia wyrażań, a tym samym nie odwołał się do tego, co zdanie wyraża. Jego warunki spełniania dla formuł atomowych podane są albo w terminach przekładu na metajęzyk albo w terminach teoriomodelowych. Oba ujęcia są zadowalające w odniesieniu do języków matematycznych, lecz mniej satysfakcjonujące, jeśli chodzi o języki, których zdania mają treść empiryczną. Chcąc wyrazić zwięźle to, o czym mówimy, powiedzielibyśmy, że dokonana przez Tarskiego precyzacja klasycznego pojęcia prawdy, zastosowana do zdań o treści empirycznej, precyzuje to, że coś zachodzi, lecz nie precyzuje tego, że to, co zachodzi, jest tym samym, co zdania te wyrażają”¹⁸.

Pod adresem semantycznej koncepcji prawdy Tarskiego postawiono więcej zarzutów z bardzo różnych, często przeciwstawnych pozycji teoretycznych. Nie odbiera to rzecz jasna bezdyskusyjnej wartości tej koncepcji prawdy w historii logiki, jak i całej historii filozofii. My jednak przytaczamy powyższy fragment z tego powodu, że w naszym odczuciu koncepcja ta choć możliwie precyzyjna wymaga nie mniejszej precyzji od języka, gdzie relacja spełniania i prawdziwości ma mieć miejsce¹⁹. Ponadto klasyczny sformalizowany język zawsze będzie ciążył w kierunku kształtu swoich formuł, marginalizując świat, z którego czerpie byty do podstawień dla zmiennych x , p , q , itp. W niniejszym artykule natomiast wpisujemy się w ogólną tendencję, dla której charakterystyczne jest ów świat przybliżyć z możliwie całym jego bogactwem, tak jak starają się czynić do zastosowania np. niektórych logik niestandardowych lub nauki kognitywne.

Wracając w dziedzinę semiotyki jako teorii eksplikującej zjawiska kulturowe, zastanówmy się teraz, jak można klasyczną definicję prawdy dla języka naturalnego rozumieć w wypowiedzi architektonicznej. Jak zobaczymy w dalszej części artykułu, sama relacja korespondencji pewnego tekstu do pewnej rzeczywistości jest intuicyjnie zrozumiała, czego nie można powiedzieć o samych elementach tej relacji w przypadku sztuk użytkowych. Przyjmując pewne założenia teoretyczne, które wcześniej poczyniliśmy, a które wyjaśniają, co stanowi wypowiedź w języku architektonicznym oraz, co stanowi rzeczywistość pozajęzykową dla języka, w którym została wypowiedź zbudowana, sklejenie ich w relację prawdziwościową budzi uzasadnione wątpliwości. Dzieje się tak z racji trudności, jakie napotykaemy, starając się zdefiniować referencyjność języka sztuk użytkowych, bowiem, aby zaszła relacja prawdy lub fałszu język, do którego zastosujemy te kategorie, *m u s i c o ś m ó w i ć*. Jest więc oczywiste, że takie założenie, iż język architektury jest referencyjny, a tym sa-

¹⁷ Autorka podejmuje tam ciekawą próbę przybliżenia się do klasycznego pojęcia prawdy, w oparciu o najnowsze narzędzia naukowe, takie jak: teoria krat i rozumowań niemonotonicznych, logiki parakonsystentne oraz psychologia kognitywna. Natomiast to czego nie ujmuje koncepcja Tarskiego (hołdując ścisłości pojęciowej i definicyjnej), z punktu widzenia możliwie szerokiej analizy prawdy w języku naturalnym, to takie aspekty języka naturalnego jak: empiryczna treść, nieostrość i sprzeczność pojęć oraz przypadkowy charakter orzekanych przedmiotów.

¹⁸ K. Misiuna, *Pojęcie prawdy w języku naturalnym*, WFiS UW, Warszawa 2003, s. 100.

¹⁹ Sama idea języka architektury jest kontrowersyjna (choć, co staramy się tutaj pokazać, nie bezwartościowa), co do ogólnej zasadności rozpatrywania zagadnień projektowania i użytkowania przestrzeni, jeżeli bowiem odrzucimy absolutyzujący charakter strukturalistycznych ujęć zjawisk kultury i potraktujemy metaforę języka z należytym dystansem, może się ona okazać komplementarna w stosunku do innych punktów widzenia.

mym nie asemantyczny (w szerokim tego słowa znaczeniu), zakłada całe podejście semiotyczne. My postaramy się pokazać, jakby to mogło wyglądać i jakie byłyby tego konsekwencje właśnie z tego punktu widzenia.

Dla semiotyka komunikat architektoniczny wypowiedziany przez autora będzie traktowany jako pewna kompozycja artefaktów przestrzennych odbierany i interpretowany przez odbiorcę w taki sposób, że rozpozna w nim oznaczoną potencjalnie funkcję spełniającą określone potrzeby użytkowników. Jak wiadomo, potrzeby te mogą być natury utylitarnej i mentalnej (funkcja prymarna i sekundarna zgodnie z terminologią U. Eco). Kompozycja architektoniczna jest interpretowana przez odbiorcę i użytkownika za pomocą wyuczonych kodów, które pozwalają mu zrozumieć, do czego dane elementy kompozycji architektonicznej służą. Tak więc opis działania lewej strony trójkąta semantycznego nie stanowi problemu i nasza intuicja zdaje się potwierdzać oczywistość tej relacji. Artefakt lub ich uporządkowany pod pewnym względem zbiór są przedmiotem aktu wyboru ze strony autora kompozycji architektonicznej w taki sposób, aby zapewnić pewne minimum rozpoznawalności przez zbiorowość odbiorców. Innymi słowy zrealizowany projekt miejskiej biblioteki najprawdopodobniej będzie odczytany przez przyszłych użytkowników zgodnie z przeznaczeniem, jeżeli autor projektu tak ją zaprojektował, wybierając z spektrum znanych form te spośród nich, których kompozycja przestrzenna respektować będzie kod obiektu użyteczności publicznej o funkcji gromadzenia, zarządzania i udostępniania materiałów pisanych²⁰. Zastanówmy się jednak nad kwestią daleko bardziej kontrowersyjną, nad prawą stroną trójkąta semantycznego, gdzie mamy do czynienia z przedmiotem odniesienia. Zgodnie z naszą propozycją realizacji przedmiotu odniesienia na gruncie architektury poprzez doświadczenie użyteczności (lub funkcjonowania formy) musielibyśmy powiedzieć, że proces produkcji oznaczników wskazujących *via* pojęcie funkcji na desygnat w przypadku architektury należałoby opisać jako proces kompozycji form architektonicznych mający na celu ich funkcjonowanie za sprawą potencjalnej i możliwej do zrealizowania funkcji rozpoznawanej za sprawą struktury przestrzennej komponowanych elementów skodyfikowanych na mocy arbitralnej konwencji stylistycznych i naturalnych wymogów ergonomii.

Czy w tej sytuacji jest możliwe takie użycie formy, które powoduje że komunikat nazwiemy prawdziwym lub nieprawdziwym? W obszarze języka naturalnego będzie to takie użycie oznaczników (słów/wyrazów powiązanych ze sobą relacjami składniowymi), że wyrażenie przez nie utworzone jest zgodne lub niezgodne ze rzeczywistością, które opisuje. W przypadku architektury, chcąc zdefiniować powyższe kategorie jako cechy wypowiedzi języka sztuki użytkowej, należałoby powiedzieć, iż jest to taka kompozycja formalna, która wskazuje na zgodny z jej przeznaczeniem sposób funkcjonowania, gdzie drugą część zdania należy rozumieć jako adekwatny do umownego, opartego na konwencji, jak i obiektywnego (np. opartego na nauce ergonomii) sposobu doświadczenia użyteczności artefaktów.

Dzieje się tak za sprawą denotowanego pojęcia funkcji prymarnej zinternalizowanej jako coś do użycia lub, ściślej mówiąc, coś z czym odbiorca znajduje się w interakcji. Innymi słowy funkcja (w swym aspekcie opartym na konwencji) to pojęcie, które w każdej kulturze znaczy coś trochę innego i którego trzeba się nauczyć i doświadczyć, aby móc je właściwie pojąć. Ciekawym aspektem rozumienia funkcji jest to, że realizuje się ona poprzez ingerencję, którą można rozumieć jako coś odwrotnego do kontemplacji dzieła sztuki. Nie bez znaczenia jest fakt, że skrajnym przypadkiem ingerencji jest destrukcja, która jest

²⁰ W tym wypadku zakładamy, że taki kod jest możliwy, choćby sięgając do historii architektury, jakkolwiek zdajemy sobie sprawę z ogromnych problemów, jakie napotkałaby kodyfikacja funkcji bibliotecznej we współczesnej architekturze.

równie konstytutywna dla sztuk użytkowych co zabiegi konserwacyjne dzieł sztuki nie-użytkowych, kontemplacyjnych. Zauważmy, jak bardzo zmienia się pojęcie budynku, kiedy staje się zabytkiem. Czyż nie jest czymś na wzór bezcennego obrazu? Czyż możemy go używać czy już bardziej kontemplować? Zabytek często jest dziełem architektury traktowany nie jak architektura lecz jak rzecz bezużyteczna²¹. Wyburzenie, rozbiórka, nadbudowa, przebudowa, odbudowa i remont to słowa rodem ze słownika przepisów techniczno-budowlanych. Myli się ten, kto myśli, że nie dotyczą one sztuki architektury lub opisują jakiś niepożądany zakres działań. Nawet jeżeli wyobrazimy sobie proces wznoszenia obiektów zawsze od nowa i pozostawienie w stanie nienaruszonym każdego już zrealizowanego budynku, historia architektury nie byłaby tym samym procesem dziejowym, gdyby tak naprawdę obiekty architektury raz wzniesione wolne były od ingerencji jej użytkowników. Wiemy dobrze, że zjawiska architektonicznego palimpsestu oraz przywoływania minionych form – często w nowym wydaniu i innym współczesnym kontekście – to sedno metabolizmu miasta. Przyczyn takiego procesu upatrywać można nie tylko w stanach wyjątkowych, jak kataklizmy naturalne i wojny, które pochłaniają tkankę miejską, ale przede wszystkim w świadomym działaniu ludzi w sferze polityki (np. zmiana ustrojowa wiąże się ze zmianą stylu architektury), religii (np. wznoszenie lub odbudowa/przebudowa/rozbudowa świątyni w oparciu o historyczne kody), ekonomii (np. wyburzenia nie dość rentownej zabudowy dla oczyszczenia działki pod nową inwestycję), programów rewitalizacji obszarów poprzemysłowych, zmiany paradygmatu doktryn konserwatorskich i w wielu innych. Słowem polityka, ekonomia i regulacje prawne to siły konstytutywne dla zjawisk urbanistycznych i architektonicznych.

Używanie artefaktu odnosi się więc do pojęcia funkcji prymarnej, a jak to nakreślił Eco obok funkcji prymarnej możemy również mówić o funkcji sekundarnej, tej która jest konotowana przez odbiorcę w sposób bardziej wieloznaczny. Powstaje tutaj pytanie, czy kategorię prawdy można rozciągnąć na relację zgodności artefaktu-oznaczań (poprzez konotowaną ideologię na mocy obowiązujących kodów) z rzeczywistością pozajęzykową? Funkcja sekundarna związana jest tak samo z pewną rzeczywistością, do której oznacznik się pośrednio odnosi. Rzeczywistość pozajęzykowa zarówno w przypadku denotowanej funkcji prymarnej, jak i konotowanej sekundarnej, jest w pewnym aspekcie natury społecznej, z tym że w pierwszym przypadku odnosi się do zbiorowego doświadczenia użyteczności w interakcji z artefaktem, a w drugim do realizacji relacji społecznych opartych na powszechnej wiedzy współkształtowanej przez obowiązujące ideologie i paradygmaty społeczne.

Umberto Eco, eksplikując funkcję sekundarną, mówi o społecznej używalności przedmiotu²², mając na myśli funkcję symboliczną. Warto jednak wspomnieć, że nie wyciągnął konsekwencji z różnicy między pojęciem konotowanej przez odbiorcę symboliki/ideologii, jakie wiązały się z tym pojęciem. Używalność społeczna artefaktu, prowadzi wprost do doświadczania/realizowania relacji społecznych, które objawiałyby się np. w utwierdzeniu i akceptacji pozycji społecznej jednostki/grupy/zbiorowości, przynależności do grupy/zbiorowości, wyznawania wspólnych wartości w ramach obowiązującego systemu wartości, uczestniczenia we wspólnych czynnościach, rytuałach, obrzędach. Jak wiemy, dystynkcja ta nie znalazła się w polu zainteresowania Eco z powodu pewnych tendencji redukcjonowania zjawisk semiotycznych do znaków i ich składniowo powiązanych ciągów znaczących, relacji między nimi i zasad ich tworzenia oraz kodów, na mocy których są one odbierane.

²¹ Zabarwienie pejoratywne tego słowa dobrze oddaje sytuację, gdy nie ma się pomysłu na przywrócenie zabytkowych obiektów do świata rzeczy używanych choć są tak znakomite przykłady funkcjonowania historycznych wartościowych obiektów po dzień dzisiejszy, np. Plac św. Piotra w Watykanie, Rynek Główny w Krakowie itp.

²² U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996, s. 213.

Postępując się przykładem artefaktu, jakim jest tron królewski, uznamy, że konotuje on m.in. ideologię władzy, która to realizuje się w „metabolizmie” całego ustroju państwowego, jakim jest monarchia. Tak więc dla nas czym innym będzie konotowanie samej ideologii władzy przez „odbiorcę” tronu, a czym innym jej realizacja w relacjach społecznych. Dla Eco używającego dwuargumentowej relacji znakowej artefakt–funkcja (w przypadku sztuk użytkowych) prawa strona tej relacji jest tak pojemna, że zawiera niemal wszystko, z czym język architektury mentalnie się wiąże. Nie zawiera tego jednak, na podstawie czego język stał się medium komunikacji, czyli takiej rzeczywistości społecznej, która wypracowuje kody w oparciu nie tylko o wiedzę, ale i uzus społeczny czyli pewną pragmatykę (stosunek znaków do jego użytkowników).

Odpowiedź na pytanie o relację prawdziwościową na linii oznacznik–doświadczenie relacji społecznych motywowane kodami ideologicznymi nie jest jednoznaczna. Można bowiem sobie wyobrazić obiekt architektoniczny, który denotuje prawidłowo doświadczenie użyteczności – na mocy powszechnego kodu, ale asocjacje związane z budynkiem nie prowadzą do społecznie usankcjonowanych tradycji rozumienia ideologii związanych z tego typu obiektom. Dzieje się tak w przypadku architektury awangardowej, która wychodzi poza kody tradycyjnych interpretacji jej artefaktów, a nie istnieją jeszcze powszechnie rozumiane kody, na podstawie których można rozszyfrować formę co do potencjalnych i możliwych funkcji sekundarnych. Dopiero uczymy się, jak realizować ideologiczne wytyczne w relacjach społecznych i co ważne dopiero doświadczenie to tworzy dobrze działające pojęcie funkcji sekundarnej i ideologie konotowane²³. Wszak sztuka użytkowa, jaką jest architektura, jest sztuką społeczną opartą na doświadczeniu zbiorowym zarówno w przypadku procesu twórczego, jak i odbiorczego.

Reasumując powiemy, że konotowane ideologie związane z formą (w sensie funkcji sekundarnych):

- 1) są pochodnymi funkcji (prymarnych) denotowanych, które jako takie muszą zależeć od znajomości kodu aby spełniać swą rolę,
- 2) stanowią zbiór asocjacji odbiorców opartych na obowiązujących i powszechnych w ramach danego języka kodach,
- 3) są różne intensjonalnie od pojęcia funkcji prymarnych w ten sposób, że im bardziej tej funkcji zaprzeczają, tym bardziej siebie potwierdzają²⁴.

W świetle powyższego moglibyśmy uznać, że korespondencja oznacznika architektonicznego do przedmiotu odniesienia za pośrednictwem funkcji sekundarnej opiera się przede wszystkim na powszechnej znajomości kodów oraz słowników z nimi związanych. Jak widzimy, w tym wypadku brak jest obiektywnego determinantu w kreacji architektonicznej, jaką były reguły podawane przez naukę ergonomii we współtworzeniu formy denotującej funkcję prymarną. Funkcja sekundarna wydaje się być oparta w całości na konwencji, którą dana społeczność musi poznać aby komunikacja ideologii w architekturze była możliwa. Tak więc prawda architektoniczna w tym wypadku jest prawdą uwikłaną i uwarunkowaną od rozpoznawalności kodu ideologicznego.

²³ Znakomitym przykładem zaskakującej formy niosącej nową jeszcze nierozpoznaną powszechnie ideologię była przebudowa dachu kamienicy przy Falkestrasse w Wiedniu autorstwa Coop Himmelb(l)au z 1988 roku (projekt z 1983 r.), gdzie jej dekonstruujący ładunek w skostniałym i uginającym się pod ciężarem zabytków Wiedniu można potraktować jako jeden z pierwszych ataków na logofonocentryczną architekturę miasta.

²⁴ Chodzi tutaj o pewną afunkcjonalność artefaktu, który tracąc wież z dosłownym czytaniem jego funkcji podstawowej skłania się w stronę arbitralnej konwencji z racji tego, że jego funkcja sekundarna jest dominująca nad prymarną, jak w przypadku łuków triumfalnych, bramy Tori, piramid, czy niektórych obiektów kultu religijnego z przeszłości o niewyjaśnionym do dzisiaj przeznaczeniu.

Jeżeli Adolf Loos chciał w budynku willi dr Steinera w Wiedniu (1910) zmanifestować nie tylko dom, który po prostu jest nowocześniejszy technologicznie, lecz również wszystko to, co zawiera jego manifest ideologiczny *Ornament und Verbrechen*, to ów bunt ideologiczny w stosunku do panującej ówczesnie secesji nie byłby skuteczny lub w ogóle niemożliwy, gdyby nie był powszechnie znany (przynajmniej wśród szeroko rozumianego *milieu* artystycznego) kod architektoniczny zarówno secesji, jak i rodzącego się modernizmu (choć w tym drugim wypadku znajomość kodu była bardziej ograniczona). Czy zatem forma domu Steinera posiadała funkcję sekundarną zgodną z jej realizacją czyli społecznym funkcjonowaniem? Dla znajomego manifest Loosa tak, a dla nieznanego nie? Odpowiedź na to pytanie wymaga pokonania trudności określenia, do czego dokładnie korespondencja oznacznika miała by się odnosić w przypadku funkcji sekundarnych.

Jeżeli rzeczywistością pozajęzykową formy architektonicznej konotowanej na podstawie pojęcia funkcji sekundarnych jest jej społeczne używanie, to o relacji prawdziwościowej stanowi zgodność pomiędzy tą formą wywołującą spektrum asocjacji (od symboliki do ideologii) a realizacją relacji społecznych, do których te asocjacje się odnoszą. Jeżeli dom autorstwa Loosa оголоzony z ornamentu był formalnym ekwiwalentem sprzeciwu dla społecznej praktyki początku XX wieku, w której poprzez ekstremalizację poglądów negatywnych do architektonicznego *status quo*, rodził się nowy przestrzenny porządek, to bunt ten oddawał autentyczne nastroje będące następstwem przewartościowania ornamentu i reprodukowanych masowo, tandetnych dekoracji. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że willa dr Steinera była w tym sensie prawdziwa, że jako przejaw pewnego fermentu intelektualnego, miała przełożenie na pewną aktywność społeczną. Jeżeli moglibyśmy zrobić ryzykowny krok na terytorium poszukiwań hermeneutycznych, powiedzielibyśmy za Heideggerem, że w powyższym sensie to dzieło sztuki było miejscem „odkładania-się-w-dzieło prawdy”²⁵ lub „odkrywania (ujawniania) prawdy o świecie”²⁶.

Reasumując, powiemy, że w sztukach użytkowych, a w tym w sztuce architektury, mamy dwa podstawowe obszary, gdzie klasycznie rozumiana kategoria prawdy może opisywać wypowiedź twórcy z punktu widzenia semiotyki:

- 1) w relacji kompozycji formalnej oznaczników-artefaktów do doświadczenia użyteczności za pośrednictwem pojęcia funkcji prymarnej (konwencjonalnej i naturalnej),
- 2) w relacji do doświadczenia realizacji stosunków społecznych implikowanych pojęciem funkcji sekundarnej rozumianej jako spektrum asocjacji związanych z ideologią generującą własną symbolikę.

Powiemy więc, że jeżeli sposób patrzenia na zjawiska architektoniczne przez pryzmat systemu oznaczania na wzór naturalnego języka werbalnego ma jakąś wartość metodologiczną i poznawczą to jest nim m.in. próba zrozumienia, czym mogłyby być pojęcia prawdy i fałszu. Relacja prawdziwościowa w przypadku języka naturalnego łączy dwa światy: znaków werbalnych/pisanych i rzeczywistości pozajęzykowej. Spoiwem tych dwóch światów jest intencja użytkownika języka kierująca znak na oznaczany przez niego przedmiot regulowana systemem pojęciowym przez niego zinternalizowanym. W przypadku języka architektonicznego schemat relacji wygląda podobnie, z tym że zmienia się status ontyczny jej światów oraz rzecz jasna treść, jaką w takim języku możemy wyrazić.

Do zobrazowania powyższych rozważań posłużmy przykładem współczesnej realizacji architektonicznej obiektu nastawni nr 4 *Auf dem Wolf* w Bazylei autorstwa pracowni Herzog&De Meuron. Architekci odpowiedzieli na zamówienie inwestora na budynek mieszczący urządzenie do zdalnego sterowania ruchem kolejowym, z którego zarządza się

²⁵ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] M. Heidegger, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 43.

²⁶ Za: F. Chmielowski, *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 100.

trasami przebiegu pociągów, przestawia zwrotnice, nadaje sygnały itp. Oprócz przestrzeni technicznej dla samych urządzeń sterujących przeznaczono kompleks pomieszczeń dla pracowników oświetlonych światłem dziennym. Cały pomysł na budynek, jak twierdzą jego autorzy, wziął się przez przypadek, gdy podczas wizyty na działce przyszłej realizacji natknęli się na porzuconą cewkę owiniętą miedzianym drutem. Industrialna estetyka cewki została inkorporowana w elewację prostopadłościennej wieży sygnalizacyjnej w ten sposób, iż obiekt wydaje się owinięty taśmą miedzianą. W związku z tym, że znajdowały się tam pomieszczenia przeznaczone na pobyt pracowników, zapewniono dostęp światła do nich poprzez obrót powierzchni poszczególnych pasków taśmy miedzianej o 90 stopni, tworząc tym samym żaluzje przed oknami. Efekt jest tak zaskakujący, a zarazem konsekwentny, że trudno się oprzeć wrażeniu, że mamy przed sobą jakieś urządzenie podobne do zwojnicy i raczej doszukiwalibyśmy się w jego wnętrzu rdzenia z materiału dia- lub ferromagnetycznego, ale na pewno nie pokoi pobytowych dla obsługi. Jeżeli można sobie w ogóle wyobrazić, jakby mógł wyglądać strumień indukcji pola magnetycznego przepływającego przez cewkę, to właśnie tak jak widok budynku w nocy, gdy światła z okien pocięte są przez miedziane żaluzje. Otoczenie wokół zdaje się być naturalnym uzupełnieniem elektromechanicznej estetyki wieży sygnalizacyjnej, bowiem płaszczyzna pozioma atakuje oko widza płataniną połyskujących torowisk, śrub montażowych, podkładów kolejowych, sygnalizatorów i zwrotnic. Niebo natomiast jest pocięte gąszczem trakcji elektrycznych tworząc niezrozumiałą grafikę krzyżujących się linii. Pomimo że domyślamy się, iż każda linia ma swój sens teleologiczny i biegnie z punktu A do punktu B, to jednak nasz zmysł syntezy bodźców wzrokowych jest bezradny, nie mogąc dojść do ładu z takim nagromadzeniem informacji. Budynek nastawni wykorzystuje tę dezorientację widza i niejako ekstrapoluje ją na postrzeganie elewacji. Wiedząc, że grafika linii torowisk i trakcji elektrycznych to twór celowy i intencjonalnie aestetyczny, pomimo że nie jesteśmy w stanie połączyć punktów A i B, podobnie przypisujemy swoisty aspekt teleologiczny zwielokrotnionych linii miedzianych żaluzji fasady nastawni. Jest to wizualnie mimetyczna pułapka zastawiona na oko oglądającego, który przenosząc wzrok z otoczenia na budynek, nie zdaje sobie sprawy, że właśnie zerwał więź z celowością trajektorii nakładających się linii i ogląda sprytnie spreparowany zabieg estetyczny. Tutaj punkt A, skąd miedziana taśma rozpoczyna przebieg, oraz punkt B, gdzie się kończy, są bez technicznego znaczenia. Czy możemy zaryzykować stwierdzenie, że autorzy budynku odnaleźli prawdę o tym miejscu? Z pewnością korespondencja formy budynku z doświadczeniem użyteczności w sensie *utilitas* nie jest tu najważniejsza, a nawet dochodzi do granic konwencji typowej dla budynków nastawni kolejowych. Powiela kod językowy obiektów kolejowych w zakresie funkcji prymarnej. Natomiast żaluzje w budynkach technologicznych są znanym elementem elewacji, którego użycie jest nie tyle grą słów, co wynika z potrzeby intensywnej wentylacji, ponieważ znajdują się w tego typu budynkach urządzenia o dużej emisji ciepła (np. transformatory). Właściwe odczytanie budynku należałoby szukać nie tyle po stronie fetyszyzowanej dzisiaj oryginalności, ile w obszarze poszukiwań istoty rzeczy, czegoś naturalnego i charakterystycznego dla tego miejsca. Odpowiedzi na pytanie, jakie zadaje miejsce. Tak jak naturalną jest forma wydmy nadmorskich wynikający z naturalnego kąta zsypania dla danej frakcji piasku, którą rzeźbi siła wiatru i siły ciężenia. Forma wydmy jest czystą i absolutną konsekwencją miejsca, w którym występuje. Właśnie w tym sensie naturalnej formy swojego dzieła, naszym zdaniem, szukali twórcy wieży sygnalizacyjnej w Bazylei. Innowacyjnie użyty, ale dobrze znany i rozpoznawany materiał pokrywający elewacje tak samo pozwolił na zadanie pytania o funkcje prymarną budynku, jak na odpowiedź: budynek związany z technologią. Postaramy się pokazać, że mamy tu do czynienia z zastosowaniem kategorii prawdziwościowej. Świadczy o tym funkcjonowanie obiektu zgodne – za sprawą pojęcia denotowanej funkcji, jaką da

się odczytać z formy – z jego przeznaczeniem zarówno w warstwie rzeczywistości fizycznej, jak i społecznej.

Zastanówmy się teraz nad sytuacją braku korespondencji między formą obiektu i sposobem jej funkcjonowania. Gdyby współcześnie nastawnia kolejowa była zrealizowana w formie dworku staropolskiego, to czy używanie jej tak jak się użytkuje nastawnie byłoby wbrew jej oznacznikom, które denotowałyby funkcje mieszkalną? Warto tu poczynić istotne rozróżnienie. Można bowiem wyobrazić sobie sytuację, w której ów dworek²⁷ pełniłby funkcję nastawni, a pracownicy poprzez codzienne obowiązki służbowe realizowaliby tą funkcję. Mowa tu rzecz jasna o funkcji prymarnej. W takim razie pewien aspekt egzystencji ludzi związany z wykonywaniem w tym miejscu ich codziennej pracy wydaje się determinować rzeczywistość, do której odnosi się forma obiektu za sprawą funkcji prymarnej. No właśnie, ale jakiej funkcji, bo teraz mamy ich dwie. Jedna wynikająca z formy dworku to potencjalna (ale w tym wypadku nierealizowana) funkcja mieszkalna. Druga to ta realizowana związana z obsługą urządzeń nastawni. Ta druga jest wbrew tej pierwszej, bo jest niezgodna z konwencją, z kodem do jakiego przywykliśmy i jaki został wypracowany przez uzus. W świetle wyżej podanej terminologii nie popadamy tu w sprzeczność, ponieważ funkcję (a umówiliśmy się, że oznacza to pojęcie warunkujące użycie danego symbolu-artefaktu) mamy jedną i jest to funkcja mieszkalna. Natomiast funkcja ta nie jest realizowana. Forma budynku funkcjonuje niezgodnie ze swoim kodem. Rzeczywistość do której odnosi się forma, jest inna niż zakładana (projektowana).

Wróćmy ponownie do współczesnego przykładu wieży sygnalizacyjnej z Bazylei i przejdźmy do analizy funkcji sekundarnych przez opisywany obiekt. Czy możemy przypisać mu adekwatność formy do realizacji stosunków społecznych regulowanych systemem ideologicznych oczekiwań? Czy mamy tu do czynienia z podważeniem tego systemu czy raczej akceptacją? W świetle powyższych rozważań nie ma wątpliwości, że chodzi tu o akceptację lub wręcz afirmację estetyki elektromechanicznej, która wzmacnia nasze stereotypy na temat pewnej ideologii związanej z sektorem usług i przemysłu transportu kolejowego. Szwajcarscy architekci, w tym wypadku, w imię wzmocnienia tej symboliki poświęcili niektóre aspekty funkcjonalne. Zamknięcie pracowników kolei wraz z aparaturą sygnalizacyjną w czymś na kształt monsturalnej cewki indukcyjnej, kontynuuje opowiadanie o świecie wyspecjalizowanych sektorów gospodarki, gdzie przemysł inkorporuje świadomość człowieka, który staje się bezwolnym automatem wykonującym wyspecjalizowane zadanie, upodabniając się w tej aktywności do maszyny. Z taką jedynie różnicą, że jest od niej mniej sprawny i wydajny. Jeżeli architektura nastawni jest afirmacją techniki i przemysłu, a tak zakładamy, to jej autorzy nie zadają pytania wprost o dehumanizację spowodowaną techniką. Starają się jedynie określić granice jej inkorporacji, ponieważ pytanie o technikę i kondycję człowieka w industrialnym świecie powinno użyć języka, który będzie wbrew zastanym systemom oczekiwań. Autorzy zapatrzeni w estetykę przemysłową natomiast, jeżeli chcieliby bronić swojej architektury jako kontestacji, a nie konstatacji, byłiby w podobnej sytuacji do reżysera kina akcji, który na pytanie, czy aby nie przekroczył granic przyzwoitości w pokazywaniu brutalnych scen, odpowiada przecząco, twierdząc że pomysł filmu polega na tym, aby przez eskalację przemocy zwrócić na ten problem (przemocy) uwagę odbiorcy. Nie trzeba chyba podkreślać, że nikt rozsądny nie daje wiary w takie jednostronne tłumaczenie. Jest jednak i tak, że istnieją przykłady pewnego typu architektury, która tworzy taki odbiór dzieła, że zaczynamy się zastanawiać, czy to jest jeszcze afirmacja czy już ukryta ironia z systemu oczekiwań odbiorcy. Naszym zdaniem, kolejowy budynek z Bazylei co najwyżej jest przypadkiem granicznym, jednak granicy tej nie przekracza.

²⁷ Okres I i II Rzeczypospolitej obfitował w zabudowania obsługi kolei żelaznych w formie m.in. dworków.

Warto jednak podkreślić, co już zostało powyżej powiedziane, że korespondencja formy obiektu architektonicznego jest ograniczona do doświadczeń społecznych relacji w obrębie przynależnych jej czasowo i terytorialnie ideologii. Jest to istotne przede wszystkim dla rozpatrywanej funkcji sekundarnej, która opiera się w całości na kodach konwencjonalnych i nie możemy w tym wypadku odwołać się do jakiegś prawdy obiektywnej. Jeżeli nie chcemy uczynić kategorii prawdy bezużytecznej, odnośnie funkcji sekundarnej w sztuce użytkowej trzeba się pogodzić z jej ograniczonym zakresem czasowym i terytorialnym w obrębie danej kultury. Siłę przekraczania tych ograniczeń posiada funkcja prymarna, ale tylko w tej części, która wiąże się z obiektywnymi przesłankami naukowymi – szeroko pojętej nauki ergonomii, związanej z fizjologią i psychologią środowiskową.

4. Wnioski

Powyższe rozważania, jak zastrzeżliśmy we wstępie, mają charakter szkicowy. Trudno tutaj rozważyć wszystkie konsekwencje wynikające z semiotycznego punktu widzenia odnośnie do kategorii prawdy w języku architektury. Jedno jest pewne: jeżeli chcemy mówić o prawdzie w ujęciu klasycznym, musimy odwołać się do jakiegoś spójnego systemu oznaczenia oraz do relacji znaków w nim występujących do obszaru poza tym systemem. Obszar ten musi być, tak jak w języku naturalnym, sprzężony zwrotnie z doświadczeniem w sensie świadomego wywoływania określonych skutków za pomocą określonych świadomych działań. Tak opisany system znaczący zdecydowaliśmy się nazywać językiem nawiązując do długiej tradycji posługiwania się tym słowem w sposób metaforyczny. Skutkiem powyższego mogliśmy pokusić się na pewną kontrolowaną eksploatację tej metafory, jednocześnie starając się nadać jej ściślejszy sens. Pojęcie prawdy ma tutaj kluczowe miejsce, ponieważ niezależnie od problemów wyjaśniania, czym ono mogłoby być w obszarze dyskursu sztuk użytkowych i tak jest jednym z najczęściej używanych pojęć w publicystyce i krytyce architektonicznej. Zdarza się, że pojęcie to posiada w tekstach o architekturze zabarwienie etyczne, ponieważ autor dzieła sztuki może być posądzony o nieszczerłość rozumianą, na przykład jako brak oddania ducha czasów mu współczesnych. W praktyce ma to miejsce najczęściej w przypadku projektów budynków mających się zmierzyć z kontekstem historycznym, gdzie z jednej strony należy uszanować historyczną wartość miejsca, a z drugiej pokazać, czym żyje współczesność.

Możemy zastanowić się teraz, jakie główne wnioski wypływają z takiego podejścia do kategorii prawdy w sztuce architektury, jakie miało miejsce w poprzednich rozdziałach.

1. Próba opisanego języka sztuki bazuje na metaforze językowej, jaką posługiwało się wiele teorii. Tutaj zarówno pojęcia metafory, jak i języka rozumiemy szeroko i ogólnie. Pierwsze jako mechanizm przenoszenia aparatury pojęciowej i pewnych sensów z jednej dziedziny (lepiej dookreślonej) w inną dziedzinę wymagającą dookreślenia. Drugie jako system znaczący wybierający jednostki (symbole) z dziedziny X mogące nieść znaczenie wskazujące na obiekty, stany, relacje, procesy (przedmioty odniesienia) z dziedziny Y za sprawą dynamicznego systemu pojęć (odniesienie) należących do dziedziny Z warunkującego relację X w Y.
2. Nie sposób mówić o jakiegś adekwatności wypowiedzi bez określenia do czego miałyby się ona odnosić, stąd nastąpiły poszukiwania rzeczywistości architektonicznej. Rzeczywistość ta została opisana jako realizacja pojęcia funkcji, czyli funkcjonowanie i przypisano jej dwa aspekty: pierwszy bliższy potocznie rozumianego używania/doświadcza-

nia fizycznego formy drugi bardziej abstrakcyjny związany ze społecznym używaniem formy, inaczej realizacją stosunków społecznych.

3. Te dwa aspekty rzeczywistości wymienione w pkt.2 realizują dwa pojęcia funkcji: prymarnej i sekundarnej rozróżnionych dla wskazania dwóch odrębnych warunków użycia danej formy. Pierwszym warunkiem jest spełnienie potrzeb psychofizycznych (w sensie spełniania norm ergonomicznych i psychologii środowiskowej), a drugi emocjonalno-intelektualnych (w sensie zaspokajanie potrzeb duchowych).
4. Pojęcia prawdy i fałszu są obiektywne w przypadku realizacji funkcji prymarnych, zawężonych do ergonomii, a zrelatywizowane w przypadku funkcji prymarnych i sekundarnych do zmieniających się kodów retorycznych i ideologicznych i implikujących je realizacji stosunków społecznych.

Warto podkreślić, że wysiłki podjęte w celu pokazania, czym mogłyby być kategorie prawdy i fałszu w sztuce architektury z pewnego, w tym wypadku semiotycznego, punktu widzenia nie tworzą jakiejś spójnej i autorytatywnej teorii czy wręcz ideologii, której wyznawca posiada klucz do interpretacji dzieł architektury. Jest to raczej próba pogłębienia pewnego spekulatywnego rozumowania w ramach szeroko pojętej teorii architektury, która często zbyt łatwo popadała w różne formy faktograficznej publicystyki, opisu formalno-stylistycznego, historycznego czy wręcz eseistyki wpadającej w solipsyzm.

Literatura

- [1] Banham R., *Rewolucja w architekturze*, tłum. Z. Drzewiecki, WAI F, Warszawa 1979.
- [2] Chmielowski F., *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 97.
- [3] Eco U., *Dzieło otwarte*, tłum. J. Gałuszka i inni, Czytelnik, Warszawa 1994.
- [4] Eco U., *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994.
- [5] Eco U., *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996.
- [6] Eco U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington-London 1976.
- [7] Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera [w:] Heidegger M., *Drogi lasu*, Aleth., Warszawa 1997.
- [8] Heidegger M., *O istocie prawdy*, tłum. J. Filek [w:] Heidegger M., *Znaki drogi*, Spacja, Warszawa 1999.
- [9] Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka*, T. 2, PIW, Warszawa 1989.
- [10] Jencks C., *Architektura postmodernizmu*, WAI F, Warszawa 1987.
- [11] Jencks C., *Ruch nowoczesny w architekturze*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska, WAI F, Warszawa 1987.
- [12] Jencks C., *Architecture of Jumping Universe*, Academy Edition, London 1997.
- [13] Kowalska B., *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, WP, Warszawa 1985.
- [14] Misiuna K., *Pojęcie prawdy w języku naturalnym*, IFiS UW, Warszawa 2003.
- [15] Pełc J., *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- [16] Porębski M., *Sztuka a informacja*, WL, Warszawa 1986.
- [17] Putnam H., *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. A. Grobler, PWN, Warszawa 1998.
- [18] Szmidt B., *Ład przestrzeni*, PIW, Warszawa 1981.
- [19] Tarski A., *Pisma logiczno-filozoficzne*, Tom I, *Prawda*, PWN, Warszawa 1995.
- [20] Tatariewicz W., *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972.
- [21] Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, PIW, Warszawa 1988.
- [22] Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004.