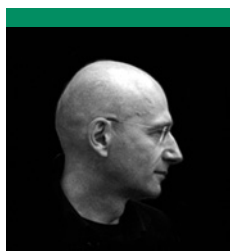


Interpretacje a inklinacje, inspiracje, intuicje, intencje...



Ur. w 1955 r. Filozof, dr hab., prof. ASP w Krakowie, Katedra Historii i Teorii Sztuki, wykłada teorię sztuki oraz metodologię badań w zakresie sztuki i designu. Prof. UP w Krakowie, Instytut Filozofii i Socjologii, kierownik Zakładu Estetyki, wykłada filozofię sztuki i estetykę. Ostatnio opublikował książkę *Filozofia kultury designu*.

JANUSZ KRUPIŃSKI

Praca nad filozofią – dalece podobnie nad architekturą – jest przede wszystkim pracą nad samym sobą. Nad własnym sposobem odnoszenia się do rzeczy [*Auffassung*]. Nad tym, jak się je postrzega (i czego się od nich wymaga/żąda/oczekuje [*verlangt*])¹.

[Ludwig Wittgenstein]

...ani nasz *spleen*, ani nasza melancholia, ani nasze uczucia pełne dobroci, ani powszechnie przyjęte przekonania [*nos sentiments de bonhomie et de bon sens*], one same nie mogą nas wieść, a definitywnie tym bardziej nie mogą nas strzec... wiele ryzykujesz i za wiele jesteś odpowiedzialny².

[Vincent van Gogh]

W jakiej mierze dzieło, które wyłania się w toku pracy artysty, jest określone przez życie jego „duszy”? Czy w istocie dzieło sztuki wyznaczają instynkty, inklinacje, inspiracje, intuicje, intencje artysty? Dzieło jest tożsame z tym, co sam jego autor w nim widzi? Za tylko tyle on odpowiada, niczego nie ryzykuje?

Co to znaczy być autorem?

Dzieło sztuki nie jest po prostu dziełem artysty, dzieło sztuki przekracza to, co on zamierzał, widział i zostawia. W pracy pozostawionej przez artystę „odbiorcy” odkrywają i wynajdują – w ten sposób dzieło się istni. W tym położeniu jest także sam artysta – on, pierwszy „odbiorca”.

Słowo „odbiorca” piszę w cudzysłowie, w ten sposób dystansując się od znaczenia wpisanego w to słowo: biorca, ktoś, kto tylko odbiera, otrzymuje gotowy przekaz. Nie znajduję jednak słowa trafniejszego.

W istocie sam artysta tworzy nie inaczej niż w wypatrującym, czujnym, wynajdującym, wsłuchującym się widzeniu. W od-czuwaniu, a nie w robieniu³. Otwarty, sam znajduje, odkrywa w tym, co robi, i tym, co mu się zrobiło.

Zamknięcie na Inne stanowi zaprzeczenie twórczości – taki artysta, gdzie popatrzy, tam znajdzie tylko odbicie własnej twarzy. Tonie w satysfakcji samoutwierdzeń i potwierdzeń siebie w tym, co widzi. Nie wie, że wówczas widzi tylko projekcje samego siebie, echa życia swej własnej duszy. Czy znajduje w ogóle jakiś opór? O ile usłyszysz opinie krytyczne, odmienne zdania, to ma je za efekt ślepoty, płaskości i płytkości, ograniczoności, braku dobrej woli lub zawiści: w ten sposób dochodzi do głosu ograniczoność, ułomność, płaskość innych...

Taki artysta nie czuje się odpowiedzialny za to, czego sam nie widzi w dziele, które pozostawia... Nie wie, że ryzykuje... Nie zna niepokoju.

Wolność, czyli wolność wewnętrzna

Człowiek, artysta, designer, zamknięty w swym ja nie zdaje sobie sprawy z tego, że wolność myli z siłą własnej woli, ze swym „rozkazuję”, „postanawiam”... Paradoksalnie właśnie taka postawa czyni

Dzieło sztuki nie jest po prostu dziełem artysty, dzieło sztuki przekracza to, co on zamierzał, widział i zostawia. W pracy pozostawionej przez artystę „odbiorcy” odkrywają i wynajdują – w ten sposób dzieło się istni.

go zniewolonym. Tym, czego mu brakuje, jest wolność od swego ja, od swych inklinacji, intuicji, intencji...

Brakuje mu wolności, tej podstawowej, pierwotnej, jeśli nie jedynej wolności, jaką jest wolność wewnętrzna. Na tę składa się zdolność zdystansowania wobec swych obserwacji, zdań, sądów, projektów, gotowość do podjęcia prób zrozumienia zdań, sądów odmiennych, innych, a zarazem gotowość i zdolność do dyskusji z nimi.

Wbrew pozorom ostatecznie dyskusja może się toczyć tylko w kimś.

Próbuję zrozumieć, rozważyć sens wypowiedzi innych, a nie ulegam przy tym ich sposobowi wypowiedzania, nastrojowi chwili, gorączce rozdyktowania... Nie mogę utwierdzać się i siebie w potakiwaniu innym. Jakkolwiek troszczyliby się o mnie, jakkolwiek solidaryzowaliby się ze mną...

Podobnie artysta, który ulega reakcjom, wypowiedziom, uczuciom „widowni”, społeczności, który bierze je za kryterium oceny, ulega zniewoleniu. Ulega: co za radość ogarnia go, gdy słyszy wypowiedzianą wobec jego dzieła formułkę: „Podoba mi się!”.

Dystansując się od samego siebie, w swoim własnym wnętrzu wytwarzam przestrzeń na Inne... Sam potrafię wejść w rozmowę, w dyskusję, w spór z oglądami i poglądami, które właśnie sam żywię. Potrafię wątpić w siebie. Wiem, że decydując się na coś, ryzykuję. Wiem i czuję, że realizacja siebie, potwierdzenie własnej tożsamości to tylko zamknięcia. Wolny człowiek dopuszcza myśl,

że się myli, że jest w błędzie, że iluzja, że zło panują w jego duszy – chociaż bierze, ma je za dobro. Zdaje sobie sprawę z tego, że korzenie zła tkwią w nim samym.

Stare imię takiej rozmowy, która toczy się w kimś, to „sumienie”. Tak niegdyś nazywano wewnętrzną dyskusję. Jeśli nawet słowo to budzi dzisiaj awersję, to nie zmieni ideału: tylko w takim wewnętrznym sporze spełnia się akt wolności. Powtórzę, ostatecznie wolność jest wolnością wewnętrzną, zakłada ideę prawdy, rozróżnienie dobra i zła... Ta idea, to rozróżnienie stanowią jedyne rzeczywiste oparcie człowieka w jego człowieczeństwie. Na nich polega wolność.

Nikt nie jest samotny o tyle, o ile inni, dzieła innych, a nawet jego własne dzieła mogą dać impuls do wewnętrznego sporu. Do wewnętrznej przemiany! Jednak w tym sporze jest samotny. Wolny o tyle, o ile zmagają się z samym sobą. O ile w ten spór wchodzi...

Owoce twórczej chwili jest przemiana... Jednak zbyt wielu popada w kult przemiany dla samej przemiany. Transgresja, przekroczenie, przeskok, rewolucja, a nawet samo negowanie i negacja uchodzą z powodu do dumy, cel. Być może akty takie otwierają drogę do wyjątkowości, do tzw. „oryginalności”. Ta nie jest jednak synonimem twórczości. Coś, czego nikt jeszcze nie widział, może być potworem.

Sama intencja przekroczenia siebie, woła oryginalności pozostaje pobożnym czy niepobożnym

Pierwszym „odbiorcą” dzieła sztuki jest sam artysta – tworząc, wchodzi w relację z rzeczywistością, na którą powstające dzieło, jako obraz, się otwiera. W tym procesie doniosłą, kluczową rolę pełnią interpretacje. Sam autor jest interpretatorem.

życzeniem, kończy się na gwałcie lub samogwałcie, na niszczeniu (awangarda). Kto stara się przekraczać, programowo o tym myśli, temu nie jest dane przekroczenie.

Twórcza jest przemiana. Nie wolno jednak zapominać o pytaniu: Jaka przemiana? Na co? Ku czemu?

Artyści zadufani w sobie, przekonani o swej wyjątkowości, w niej, w swej indywidualności, osobowości, upatrują źródło i gwarancję oryginalności swych dzieł. Sami uchodzą w swych oczach za źródło. Niepostrzeżenie dla samych siebie stają się więziami swej tożsamości (nowy bożek, idol współczesnego świata nosi imię „identity”).

Znaczyłoby, to, że im silniejsza osobowość, tym większe jej zniewolenie własną sobością⁴.

Twórca nie jest niewolnikiem stanów swej duszy, swych intencji, instynktów, pragnień.

Jeśli działanie w zgodzie z własną naturą, osobowością składa się na wolę własną (*voluntas propria*, św. Bernard i inni), to taka wola jest zniewoleniem. Stanowi zaprzeczenie twórczej postawy. Człowiek wówczas staje się niewolnikiem samego siebie, swych stanów duszy. Przywiązany do nich... Biega w ich kręgu. Mimowolnie zamyka się w ich widnokręgu – horyzoncie. Jego świat, świat jego życia ogranicza się do tego, co dla niego. Wszystko, co spotyka, odnosi do siebie i ujmuje jako coś „dla siebie” (w tej mierze jego „ja”, on sam jest „miarą wszystkich rzeczy”. Zna wszystkie tylko jako takie: zdefiniowane, widziane w świetle jego oczekiwań, nastawień, projektów... Nie żyje pod ideą wolności.

Dokładnie właśnie ogarnięty swą wolą, wolą bycia panem, bycia źródłem mimowolnie uchyla się spod idei wolności i nie jest wolny.

Jeśli nawet rzeczywiście na dnie duszy człowieka, w jego głębinach bije źródło, to z definicji jest ono tylko miejscem, w którym wybija, ujawnia się niewidzialny, nieskończony zasób⁵. Czyż ten nie należy już do innej rzeczywistości niż nasza dusza, my? Czyż ta inna nie jest sferą ducha?

Dzieło sztuki nie narzuca, nie uwodzi, nie koi ani nie porwuje, nie polega na zauroczeniu, zachwyście (także zachwyście chwyt)... Tylko pseudosztuka to czyni. W tym jest podobna do propagandy, reklamy, rozrywki, narkotyku, ekscesu, perwersji czy magii...

To tylko wulgarny, a popularny sposób pojmowania sztuki wiąże ją z podobaniem, przyjemnością, uspokojeniem, ukojeniem bądź euforią, podnieciem, emocją bądź przeżyciami. W takich stanach ciała i duszy upatruje się szczęścia.

Twórcze spotkanie „odbiorcy” z dziełem sztuki wydarza się jako wewnętrzny spór, poczynając od pytań, jakie ono budzi. Od wyzwania, wobec których stawia ono jego – „odbiorcy” – stanowisko, postawę, punkt widzenia, perspektywę, horyzonty...

Interpretacja

Pierwszym „odbiorcą” dzieła sztuki jest sam artysta – tworząc, wchodzi w relację z rzeczywistością, na którą powstające dzieło, jako obraz, się otwiera. W tym procesie doniosłą, kluczową rolę pełnią interpretacje. Sam autor jest interpretatorem.

Wszelkie, każde widzenie jest interpretacją⁶. Bądź to pseudointerpretacją.

Widzenie posiada twórczy charakter nawet wówczas, gdy przeniknięte jest poczuciem oczywistości (jakkolwiek wówczas patrzący nie zdaje sobie z tego sprawy – przecież bez żadnego wysiłku po prostu wyraźnie widzi...)⁷.

Nie odczuwać obecności interpretacji w swym widzeniu to nie zdawać sobie sprawy z tego, że każde zakłada jakiś punkt widzenia, i z niego wybiega. To nie zdawać sobie sprawy z obecności ryzyka i niepewności w samym widzeniu. To nie mieć cienia wątpliwości. To zdawać się na „swe uczucia” bądź „powszechnie przyjęte przekonania” (van Gogh)⁸.

Dzieło nie „jest”.

Niedorzeczne są wyobrażenia, jakoby doświadczenie dzieła sztuki miało polegać na wyjściu naprzeciw intencjom autora dzieła, na ich odczytaniu, podjęciu itp.

W przeciwieństwie do swego nośnika, podłoża (np. płótna pokrytego farbami) w swej istocie nie jest określone, ale wydarza się, istni! W istocie ma obrazowy charakter, wydarza się jako *continuum* obrazów⁹. W patrzeniu pojawiają się obrazy¹⁰.

Nasuwa się pytanie: skoro dzieło istni się jako *continuum* obrazów, a te pojawiają się dzięki patrzącym, to czyż tym samym dzieło nie istni się inaczej jak tylko z łaski „odbiorców”, spoczywa na łasce ich „widzi mi się” (w szczególności byłoby to widzenie autora dzieła)? Tej konkluzji, jak sądzę, przeczy znaczenie odniesień w istnieniu się dzieła – jego interpretacji (te są stałe, niezmiennie, jak niebo...?).

W swej istocie dzieło sztuki nie jest określone przez życie duszy autora. Świadom tego Max Ernst posunie się nawet do stwierdzenia, że autor jako widz uczestniczy w narodzinach tego, co inni nazwą jego dziełem.

Odbiorca a autor

Niedorzeczne są wyobrażenia, jakoby doświadczenie dzieła sztuki miało polegać na wyjściu naprzeciw intencjom autora dzieła, na ich odczytaniu, podjęciu itp.

Blisko ten ideał: idealny „odbiorca” wykazuje się zdolnością empatii, wczuwa się w stany ciała i duszy artysty, uczestniczy w jego życiu, w jego przeżyciach... Dzieło rzekomo spełnia się jako medium, poprzez które „odbiorcy” udzielają się myśli i uczucia autora. Znaczyłoby to, że dzieło spełnia się jako przekąznik, stymulator, powielacz... Jałowy to ideał: tym samym spotkanie z dziełem byłoby powtórzeniem.

Podobnie niedorzeczne są wyobrażenia, iż „odbiorca” dzieła sztuki wchodzi w „relację” z autorem, w „swoistą konwersację”, że toczy z nim „dialog”, „negocjuje” z nim sens dzieła.

Dusza

W tym miejscu zatrzymam się tylko przy drobnym fragmencie z ogromnej spuścizny Panofskiego, eksponowanym przez Didi-Hubermana¹².

Trudność w poznawaniu sensu dzieła ten historyk sztuki wiąże z faktem, że nie można polegać na samych wypowiedziach autora: „artysta wie tylko o tym, cytując światłego Amerykanina, *what he parades* [co pokazuje], ale nie o tym, *what he betrays* [co zdradza]”¹³.

Jak sądzę, samowiedza artysty ma jeszcze bardziej ograniczony charakter. W pełni artysta nawet nie wie, *what he parades*. Co więcej, może on żyć pobożnymi życzeniami, żyć w samozakłamaniu bądź w zgrywie.

Trudność Panofsky upatruje w tym, że „wniosków na temat głębi [duszy]” artysty nie można wyciągnąć na podstawie tego, co on sądzi o sobie samym.

Te zdania historyka sztuki *implicite*, nie wprost, niosą to przekonanie, że sedno dzieła artysty leży w jego, artysty, duszy (co więcej, *implicite* przyjęte zostaje tutaj również to przekonanie, jakoby oczywiste, że w swej istocie i bez reszty dzieło sztuki jest dziełem artysty).

Czy rzeczywiście to właśnie psychologia ma kompetencje do ujęcia dzieła sztuki w jego istocie?

Poniżej rozwinę odpowiedź: nie chodzi o osobowość, postawę czy duszę autora – ani w tym względzie, co w swym dziele chce on pokazać, ani w tym względzie, co on niechcący z siebie w swym dziele zdradza.

Rola inspiracji

Zainspirować, inspirować może kogoś cokolwiek. Jeden z aspektów tego czegoś, nawet wcale nienależący do istoty tego czegoś, nieistotny dla niego w ogólności, może coś podsunąć artyście, uczonemu. Tak, może być to drugorzędny, n-rzędny, przypadłościowy aspekt tego czegoś. Samo to coś (nosić tego aspektu) może być „niczym”, niemniej pewien aspekt tego niczego, nawet tego „gie”, może dać odpowiedź, nawet coś objawić (czy to dlatego mędrcy ze Wschodu mówią ponoć,

Stwierdzenia typu „To mi się podoba”, „To lubię” graniczą z pustosłowiem. Pozostaną takie, gdy wypowiedzane są przez kogoś przy wskazaniu na jakieś dzieło bez dopowiedzenia, wyjaśnienia, co w tym dziele mu się podoba.

że *satori* można doświadczyć przy czymkolwiek?). Pewien aspekt, na przykład chociażby kolor, kształt, któryś profil ... – jakkolwiek nieistotny pozostanie przedmiot, który akurat tu oto te własności posiada.

Dlatego można zrozumieć, że ktoś znajdzie inspirację w byle czym. Gdy uściśli, co w tym czymś, jaki jego aspekt stanowi dla niego podniętę – wówczas ciężar naszej uwagi, oceny przenosi na ten aspekt. Jednak, gdy ktoś twierdzi, że lubi to coś, owo „To”, że podoba mu się ono, a przecież my wiemy, że to jest „gie” (łagodniej, ja przekonany jestem, że to „gie”) – wówczas zastanawiamy się, kim jest sam ktoś, kto takie rzeczy potrafi lubić.

Ostatecznie ważne jest, w jakim względzie, a nawet tylko ku czemu coś było inspirujące, a nie owo coś. Co dla kogoś stało się źródłem inspiracji, co zainspirowało, nieważne, ważne – ku czemu. To, w zetknięciu z jakim przedmiotem, dziełem, zjawiskiem, zdarzeniem czy tekstem ktoś wpadł na nową myśl, traci na znaczeniu. Wartość samej tej myśli ją usprawiedliwia, a nie jej pochodzenie.

Niewykluczona jest jednak ta zbieżność: coś, w czym artysta znalazł inspirację, należy do odniesień tego dzieła. Jednak już nie jako inspiracja.

Pustosłowia „Podoba mi się”, „Lubię”

Stwierdzenia typu „To mi się podoba”, „To lubię” graniczą z pustosłowiem. Pozostaną takie, gdy wypowiedzane są przez kogoś przy wskazaniu na jakieś dzieło bez dopowiedzenia, wyjaśnienia, co w tym dziele mu się podoba. Stwierdzenia takie pozostaną

czysto subiektywne, jeśli nie zostaną uzupełnione o wyjaśnienie, czym jest, w czym leży, na czym polega owo **coś** w tym, na co wskazują, w owym „To”, które ich pociąga (w cytowanym tekście, w dziele, którego reprodukcję pokazują, w dziele, które stawiają przed nami).

Każda rzecz, każde dzieło posiada nieskończenie wiele aspektów. Który przykuwa twoją uwagę, który sprawia, że lubisz to dzieło? Z jakiego względu dana rzecz jest ważna dla ciebie? Jeśli sądzisz, że każdy widzi to samo, że wszyscy posiadają te same upodobania, czy nie jesteś naiwny? Jeśli faktycznie widziałbyś to samo co twoja „publiczność”, czy nie ulegasz wraz z nią tylko panującym schematom, modom, trendom, „oczywistościom”?

Upodobania

Tak często dzisiaj wypowiedzane jest wobec dzieła to wyznaczenie: „Podoba mi się”. To, że komuś pewne dzieło podoba się, on traktuje jako wystarczający powód wyróżnienia, wysokiej oceny tego dzieła... Dla tego powodu ma je za „coś”, za wielkie... Sędziowie wypowiadający się z pozycji autorytetu mają dzieło za wielkie, ponieważ to im właśnie, a nie „byle komu”, ono się podoba.

Nie brak komuś wstydu, gdy publicznie wobec danego dzieła wypowiada owo „Podoba mi się”? Wstydu za co, dlaczego? Odpowiem: czyż nie uwłacza powadze sztuki to przekonanie, że dzieło spełnia się w czyimś „podoba...”, gdy trafia w czyjeś inklinacje, w czyjeś upodobanie lub gdy ktoś znajduje w nim upodobanie? To odczucie podobania się, owo upodobanie miałyby mieć rozstrzygającą rolę?

Podoba mi się, czyli dogadza mi, schlebia mi, koi mnie... Chciałbym je mieć? Zjeść?

Czyż sztuka nie przekracza porządku, poziomu, sfery „podoba mi się – nie podoba mi się”? Sztuka nie jest sprawą upodobań, gustów, smaku...

Na czym polega spotkanie z dziełem, w jaki sposób spełnia się sztuka?

Czy można sobie wyobrazić, że Dostojewski mówi: „Podoba mi się *Chrystus w grobie* Hansa Holbeina”? Dostojewski, który był u granic ataku padaczki, dotknięty obrazem świata, który bez reszty podlega tylko bezwzględny prawom przyrody. Dostojewski, porażony myślą o obojętności, asensowności, bezcelowości świata¹⁴. Zadrzał w swej wierze.

Dopuszczenie myśli, że sens ma krytyka dzieła, a w szczególności krytyka jego przez samego autora oznacza, że ani rozstrzygające, ani ostateczne nie są jego intencje, intuicje czy inspiracje.

Nowosielski zna wielkość „Ukrzyżowań” Bacona. Czy znaczy to, że to malarstwo podoba mu się? Że on odnosi się do niego ze względu na podoba lub nie podoba? Nowosielskiego dosięga substancjalna obecność zła, „Antychrysta” – w tych „Ukrzyżowaniach”¹⁵.

Pointą takich doświadczeń (Dostojewskiego czy Nowosielskiego) nie jest nawet „To mnie intryguje” ani „To mnie niepokoi”, ani „To zadziwia mnie”. Ani zaintrygowanie, ani niepokój, ani zadziwienie, tym mniej podziw, nie są adekwatne, gdy obraz kruszy moje horyzonty, moje perspektywy, moje oczekiwania i nadzieje, mój punkt widzenia, moje wyobrażenie świata i samego siebie... Gdy rozpada się świat mojego wyobrażenia i rozpadam się ja sam. Rozszczępiony.

Jednak podobnie jak upodobania również lęki artysty nie wyznaczają dzieła, które wyłania się w toku jego pracy.

Autorstwo, czyli...?

Dzieło, w tej mierze, w jakiej przekracza intencje autor, nie jest jego dziełem, a on jego... autorem? Zakres autorstwa wydaje się jednak szerszy o to wszystko, co w dziele pojawia się poniekąd samo, bez intencji, o ile sam artysta na to przystaje, na co zgadza się, co przyjmuje i podejmuje.

Podobnie inspiracją nie jest coś samo jako takie, lecz o ile zostanie zauważone, w tym względzie, w jakim zostanie postrzeżone, ujęte i jako takie zaakceptowane i podjęte. Czy ten взгляд autor

w dziele odkrywa czy tworzy? W każdym razie, ściśle rzecz biorąc, to właśnie ten взгляд pojawiający się artyście dzięki jego szczególnemu wglądowi staje się inspiracją¹⁶.

Dzieje się to wszystko w sposób świadomy? Świadomie czy nieświadomie rozgrywa się to wszystko, w każdym razie nawet pisma i wypowiedzi autora nie są tu świadectwem. O tym wszystkim „jeden Bóg wie” (toteż tak szeroko, jako takie wszystko, pojęte autorstwo pozostaje nieuchwytnie). On sam może o tym coś wiedzieć, a o tyle zgadzać się lub nie, o ile zdolny jest do krytycyzmu i samokrytycyzmu. Każdy z nas ponosi odpowiedzialność za swe wybory, czyny i dzieła, niezależnie od tego, czy zdaje sobie sprawę z nich oraz ich konsekwencji. W tym sensie praktycznie pozostaje nam pojmować autorstwo.

Dopuszczenie myśli, że sens ma krytyka dzieła, a w szczególności krytyka jego przez samego autora (w tym/po samokrytycyzm artysty), oznacza, że ani rozstrzygające, ani ostateczne nie są jego intencje, intuicje czy inspiracje.

Poza intencje

Tak, samoświadomość artysty (podobnie jak każdego człowieka) jest ograniczona, jest zawodna i zwodna, to jednak również w podświadomości artysty nie spoczywa ani klucz, ani sedno jego dzieł. Tak, nie musi być i dalece nie jest świadom tego, co pojawia się w jego dziele. Ta nieświadomość, ten brak świadomości nie jest tożsamy z pracą nieświadomości. Jeśli w dziele pojawia się coś, co przekracza duszę autora (tę cząstkę, którą on jakoby ogarnia swą świadomością, i tę, której nie ogarnia [jak gdyby akt świadomości, samoświadomości, jakoby uświadamiania sobie samemu siebie, nie był aktem, w którym dusza wciąż staje, istni się, a nie – tylko – poznaje czy rozpoznaje, jaką jakoby zawsze jest]), o tyle jest ono twórczym wydarzeniem. Co więcej, sens, przesłanie, istota dzieła nie ma psychicznego charakteru – psychologia sztuki (podobnie jak socjologia sztuki itd.) zajmuje się tylko przypadłościami sztuki.

Z powyższych powodów nie sposób zgodzić się z kolejną ofiarą ekspresjonistycznej teorii sztuki (dzieła jako ekspresji, wyrazu intencji, myśli, wyobrażeń, uczuć czy „ja” autora), z Freudem, który pisze: „Według mnie tym, co porywa nas z taką siłą, może być wyłącznie intencja artysty, o ile udaje mu

Do kontekstów dzieła zaliczam to wszystko, co określa sens dzieła, w relacji do czego ten się wyłania, a czego uwzględnienie (świadome lub podświadome) pozwala odbiorcy otworzyć się na dzieło, właśnie na sens dzieła.

się wyrazić ją w swoim dziele i uczynić dla nas zrozumiałą. Zdaję sobie sprawę z tego, że nie chodzi tu tylko o intelektualne zrozumienie. Artysta stara się bowiem obudzić w nas tę samą postawę uczuciową, tę samą konstelację psychiczną, która zrodziła w nim impuls tworzenia¹⁷.

Odniesienia dzieła

Inspiracje, intencje artysty obecne są w procesie powstawania dzieła, ważne są dla artysty w jego robocie. To faza odkrywania, proces tworzenia¹⁸.

Zauważmy, odbiorca dzieła, krytyk, interpretator, badacz również może się czymś inspirować w swych wysiłkach, ma intencje... Niemniej nie uzasadniają one rezultatów jego roboty!

Natomiast odniesienia ważne są w istnieniu dzieła. Współokreślają jego sens(y), znaczenia czy funkcje. Nie ograniczają się do odniesień historycznych, do kontekstów właściwych czasom, w których żył artysta, nie muszą pokrywać się z „duchem czasu” kultury, epoki czy enklawy, w której żył artysta (ponadczasowość dzieła, jego otwarcie, ku temu, co wieczne...).

Do kontekstów dzieła zaliczam to wszystko, co określa sens dzieła, w relacji do czego ten się wyłania, a czego uwzględnienie (świadome lub podświadome) pozwala odbiorcy otworzyć się na dzieło, właśnie na sens dzieła. Odniesieniami stają się, jako odniesienia występują, odniesieniami są tworzy

i zjawiska natury, obrazy (choćby krajobrazy), utwory (w szczególności także np. literackie), pojęcia czy teorie. Bez relacji z nimi, w oderwaniu od nich dzieło pozostaje puste. „Odbiorca”, który nie potrafi tych relacji przywołać, zawiązać, znajduje dzieło bezsensownym lub niezrozumiałym i za takie je uważa. (Owo przywoływanie odniesień dalece dokonuje się na poziomie nieświadomości.)

W szczególności dane dzieło określa się w nawiązaniach, w odniesieniach do innych dzieł. Widz, który tamtych dzieł nie zna, na to będzie ślepy, co najmniej na pewne strony, na pewne możliwości dzieła, przed którym stoi. Nie da im szansy, by się objawiły.

Odniesienia dają dziełu osadzenie. Prawo, rację istnienia. Sens. Pośród odniesień dzieło się rozpościera, przemienia, mieni...

W odniesieniach dzieło malarskie, rzeźbiarskie czy graficzne istni się obrazami, a wraz z nimi określają się jego znaczenia.

„W grę”, w gry, nie wchodzi tylko jeden określony kontekst, zespół odniesień, a mianowicie odpowiadający horyzontom myślowym autora dzieła (artysty), wyznaczony przez jego preferencje, jego intencje – subiektywny i indywidualny?

Dla „gry”, w której istni się dzieło, bynajmniej nie jest właściwy tylko zespół odniesień przynależnych do czasu i miejsca, w którym artysta wykonał swoją pracę – zbiorowy, kolektywny, kulturowy.

Dzieło żyje ponad czasem. Kolejni „odbiorcy” mogą włączać nowe odniesienia, czyniąc to bez samowolności, ale ze względu na odkryte przez siebie obiektywne pokrewieństwa, podobieństwa, związki...

Toteż zbiór możliwych odniesień dzieła nie jest ograniczony do „muzeum wyobraźni” autora dzieła. W gruncie rzeczy muzeum to nigdy nie jest prywatne, subiektywne. Nawet Picasso musi przyznać, że jego „Muzeum Wyobraźni” nie odbiega od „Muzeum” innych artystów jego czasu...

„Muzeum Wyobraźni” to określenie i pojęcie Malraux. Rozumie on przez to zbiór dzieł, obrazów, które nosimy w swej pamięci czy podświadomości, a z których korzysta nasza wyobraźnia. Zauważmy, jak samo słowo to mówi, „wyobraźnia”, chodzi o zdolność tworzenia obrazów (podobny sens i wydzźwięk mają słowa „imaginacja”, „imagination” czy „Einbildungskraft”).

Dzieło żyje ponad czasem. Kolejni „odbiorcy” mogą włączać nowe odniesienia, czyniąc to bez samowolności, ale ze względu na odkryte przez siebie obiektywne pokrewieństwa, podobieństwa, związki...

Malraux notuje: „zapytał mnie [Picasso] o Muzeum Wyobraźni. Mój esej jeszcze się nie ukazał. Picasso wiedział jednak, że nie chodzi mi o Muzeum Dzieł Ulubionych, lecz o muzeum, którego eksponaty nie tyle są wybierane, co same nas wybierają”¹⁹.

Obiektywność interpretacji

Odniesienia stanowią oparcie dla interpretacji dzieła. Pośród odniesień (przywołań, poprzez odwołania) określa się interpretacja.

Dzieło żyje w interpretacjach – te jednak nie mają subiektywnego charakteru, nie są kwestią czyjeś widzimisię (w przeciwieństwie do pseudo- i nadinterpretacji). Dlaczego? Gdyż to, czy pewne dzieła (szereż: zjawiska, twory, obrazy, chociażby krajobrazy) mogą zostać odniesione do danego dzieła, nie jest kwestią czyichś skojarzeń (choć te mogą stanowić psychiczny mechanizm zawiązywania odniesień).

Twórczy autor, np. malarz, wypatrując, patrząc, jeszcze w trakcie swej „roboty” może przekraczać swe własne intencje, w swym dziele, na każdym etapie jego powstawania, jak również po jego ukończeniu, może odkrywać w nim nowe dla siebie samego, zaskakujące sensory.

Nawet autor jest w tym względzie „odbiorcą”, a wyłaniające się dzieło nie jest po prostu jego dziełem (powtórzę, dzieło sztuki nie może zostać pojęte w swej istocie jako dzieło artysty).

„Odbiorca” dzieła może włączyć odniesienia, których nie znał, których nawet nie przeczuwał

autor, a jednak obiektywnie adekwatne wobec tego dzieła. Obiektywnie adekwatne chociażby ze względu na pewne analogie, podobieństwa czy kontrprzykłady, przeciwieństwa, korelaty (pośród odniesień właśnie wskazać można analogie, przeciwieństwa, korelaty).

Autor, który ma ciasne horyzonty, któremu brak erudycji, inteligencji... To „prosty” przypadek. Złożony, trudny przypadek? To sytuacja, gdy autor, który nie potrafi dopuścić myśli o pewnych potencjalnych odniesieniach, unika pewnych skojarzeń, to autor, którego horyzonty, perspektywy wyznaczają własne intencje (autor wewnętrznie zniewolony), autor taki często nawet nie zdaje sobie sprawy, jakie treści, znaczenia, sensory niesie ze sobą jego praca. Mogą to być nawet takie treści, które inni zobaczą „na pierwszy rzut oka”.

Stara to myśl: jak, ktoś coś zrobił, odróżnia się od tego, co zrobił, „jak” od „co”. Drogę, jaką szedł, odróżnia się od tego, co osiągnął. Co zamierzał, od tego, do czego doszedł, ba, dokładniej: od tego, do czego doszło. Cel, jaki sobie postawił, od sensu, znaczeń, jakie niesie ze sobą jego dzieło. Intencje, zamiary, projekty od zdarzeń, dzieł, przedmiotów, które pojawiły się w efekcie wysiłków ich realizacji. To, co w swym dziele widzi jego autor (artysta czy designer), od tego, jakie ono jest, co ze sobą niesie.

Inspiracje oraz inspirowanie się należą do procesu dochodzenia do dzieła przez artystę, natomiast odniesienia należą do dzieła, jego „życia” i uzasadnienia (uprawomocnienia) jego istnienia, postaci i „życia” (mówiąc o „życiu” dzieła, mam na myśli nieodłączne od jego istnienia się procesy, zdarzenia, aktywności, w szczególności te tzw. „odbiorcy” [działanie nie jest jedyną formą aktywności, inną kontemplacją]).

Inspiracje, intuicje i intencje autora, artyści jakkolwiek należą do procesu tworzenia, nie stanowią klucza do samego dzieła, nie stanowią jego istoty ani nie stanowią o jego istocie. Im bardziej dzieło jest twórcze, odkrywczе, objawieńcze („rewelacyjne”, „rewelatorskie”), tym większa rozbieżność w tym względzie.

Intencje, cele, zamiary itd. autora nie stanowią jego wykładni, nie stanowią jego sensu ani nim nie są. Obojętne, czy chodzi o intencje świadome, czy nieświadome, uświadamiane sobie przez autora, czy ukryte przed nim samym, chociaż jego (na takich istnieniu zdaje się przynajmniej wskazywać psychologia

Nie chodzi o obcowanie z dziełem,
o życie nim, o patrzenie na nie.
Dzieło spełnia się jako otwarcie
ku Innemu i na Inne. Kogo ogarnia
ów ruch, ten przekracza siebie. Istni
się w napięciu pomiędzy tym, jaki
i kim był, jest, a chociażby przeczu-
wanym Innym.

nieświadomości, chociażby psychoanaliza Freuda). Odrzucić należy rozumienie dzieła, zgodnie z którym w istocie byłoby ono przejawem czy wyrazem, ekspresją „duszy” autora albo wyrazem, odpowiednikiem duszy... „odbiorcy” (jej stanów, procesów w niej zachodzących, jej treści: inklinacji, intencji...).

Rozszczepienie

Sensem procesu, który wydarza się dzięki spotkaniu z dziełem, nie jest ani obcowanie z duszą jego autora, ani rozpoznanie w nim swej własnej duszy, samego siebie.

Nie chodzi o obcowanie z dziełem, o życie nim, o patrzenie na nie. Dzieło spełnia się jako otwarcie ku Innemu i na Inne. Kogo ogarnia ów ruch, ten przekracza siebie. Istni się w napięciu pomiędzy tym, jaki i kim był, jest, a chociażby przeczuwanym Innym. W wewnętrznym rozszczepieniu tego pomiędzy... W zmaganiu pomiędzy swymi inklinacjami, instynktami, intuicjami, intencjami, imaginacjami a Innym.

Dlatego, jak sądzę, bycie człowiekiem wymyka się określeniom *homo sapiens*, *homo ludens*, *homo laborans*, *homo oeconomicus*. Swe człowieczeństwo spełnia człowiek jako *homo schistos*²⁰.

Przypisy

1. L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass*, hrsg. von G.H. Wright, [w:] *Werkasgabe*, Bd. 8, Frankfurt am Main 1984, s. 472 (mój przekład, J.K.).

2. Przekładam za http://www.dbnl.org/tekst/gogh006brie03_01/gogh006brie03_01_0003.php, list nr 603. W przekładzie Guze oraz Chełkowskiego fragment ten brzmi: „pamiętajmy, że nasze spleeny i melancholie, nasza poczciwość i zdrowy rozsądek nie są naszymi przewodnikami, zwłaszcza naszą strażą... ryzykujesz wiele i za wiele rzeczy jesteś odpowiedzialny” – van Gogh dodaje, że wraz z tą świadomością oddalił się od „młodzieńczego rozumienia artysty” (V. van Gogh, *Listy do brata*, przeł. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 1996, s. 468).
3. Szeroko tę kwestię ujmuję w: J. Krupiński, *Od-czuwanie – istota twórczości*, „Estetyka i Krytyka”, 2003, nr 5.
4. Balthus: „Osobowość jest maską kryjącą głęboki byt”, „niczym ekran w postaci lustra” przesłania to, co „uniwersalne”. Pierwszy warunek możliwości aktu twórczego stanowi „uwolnienie się: się od niej, „odrzuć” jej. Balthus, *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa. Rozmowy z Françoise Jauin*, przeł. K. Zgłobicki, Warszawa 2004, s. 22, 25. Metafora lustra, którą posługuje się Balthus, najpewniej znaczy: spotykać własne odbicie, samego siebie. A zarazem: żyć własnym wyobrażeniem siebie. To ono stanowi maskę. Bez odpowiedzi pozostaje wtedy pytanie: Czym jest prawdziwa twarz człowieka? Kim jest człowiek „w gruncie”, w głębi siebie? Na czym polega skok człowieka poza siebie (ten istotny rys aktu twórczego)? Kim i czym jest ten człowiek jako przekraczający siebie, przechodzący samego siebie?
5. W oryginalnym, etymologicznym znaczeniu to, co oryginalne, to tyle, co źródłowe, ze źródła płynące.
6. Przykładowo Popper stwierdza: „Nie ma w istocie czegoś takiego jak nie zinterpretowana obserwacja, obserwacja jest nasycona teorią” (K.R. Popper, *Mit schematu pojęciowego*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1997, s. 71). Konsekwentnie nie jest prawdą, że „nasze obserwacje interpretujemy z ich [teorii] pomocą” (tamże, s. 65). Te dwa zdania są wzajem sprzeczne.
7. Przykładem takiego poczucia oczywistości jest pewne stwierdzenie na temat obrazów z cyklu *Genesis* autor-

Odrzucić należy rozumienie dzieła, zgodnie z którym w istocie byłoby ono przejawem czy wyrazem, ekspresją „duszy” autora albo wyrazem, odpowiednikiem duszy... „odbiorcy” (jej stanów, procesów w niej zachodzących, jej treści: inklinacji, intencji...).

stwa Andrzeja Pawłowskiego. Mam na myśli stwierdzenie: „Widzimy tu ręce na tle nieba”. To po prostu widać? Jakoby to było faktem, samą, czystą obserwacją. A jednak jest inaczej. Pojęciem uwikłanym w tę obserwację jest pojęcie tła, czyli drugiego planu, czegoś, co służy tylko wyeksponowaniu pierwszoplanowej postaci, na której ma skupić i wyczerpać się uwaga „odbiorcy”. Tymczasem, jeśli porzucić sposób patrzenia **na** obraz, a potrafić patrzeć **w** obraz, wejrzeć w jego głąb, wówczas niebo okazuje się, ukazuje się, odczuwane jest jako przestrzeń, jako sfera dążeń ludzkich, jako to ponad, wobec którego określa się położenie człowieka i jego człowieczeństwo. Niebo jest tu symbolem tego, co wyższe, absolutu... Te ręce kierują się ku niebu. Wraz z nimi spojrzenie, wejrzanie „odbiorcy”. Optykę, perspektywę tu adekwatną W. Fraenger określa jako „de profundis”, z otchłani (zob. J. Krupiński, *Intencja i interpretacja. „Genesis” Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2001, s. 85).

8. Nie znam większego niezrozumienia twórczości van Gogha niż to obiegowe i utwierdzone autorytetem historii sztuki, etykietujące ją formułą „ekspresjonizm”. Jakoby dzieła van Gogha w istocie były wyrazem, przejawem jego „ja”, ekspresją życia jego duszy (w skrajnym wypadku malarstwo van Gogha postrzegane jest nawet jako zapisy uczuć targających jego dłonią).
9. Szeroko piszę o tym w: J. Krupiński, *Determinanty dzieła sztuki jako continuum obrazów*, „Estetyka i Krytyka”, 2013, nr 28 (1). Pierwszy szkic do tego artykułu zamieściłem w „Wiadomościach ASP”, 2012, nr 57 (*Dzieło sztuki jako continuum obrazów*).
10. M. Duchamp: „Patrzący są tymi, którzy tworzą obraz”. Picasso: „obraz żyje wyłącznie poprzez osobę, która go ogląda”. Por. J. Krupiński, *Obraz-odbicie a obraz-uobecnienie*, [w:] *Intencja i interpretacja...*, dz. cyt. Obraz – nie *painting*, nie *peinture*, *tableau*, ale *image*.
11. C. Lévi-Strauss, *Malarstwo medytacyjne*, [w:] *Spojrzenie z oddali*, PRW, p. W. Grajewski, Warszawa 1993, s. 395.
12. Pomijam tutaj Panofskiego koncepcję ikonologii.
13. Cyt. za G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 113). Ikonologia Panofskiego wydaje się wolna od tego psychologizmu, jaki cechuje zdania tu cytowane.
13. W powieści *Idiota* mowa jest o „obrazie u Rogożyna”. Autor w ten sposób przywołuje swoje własne doświadczenie z Genewy. Zob. F. Dostojewski, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1984, s. 243–244, 256–257, 454–455; A. Dostojewska, *Wspomnienia*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1974; H. de Lubac, *Dramat humanizmu ateistycznego*, przeł. A. Ziernicki, Kraków 2004, s. 306–317.
15. Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok, 1993, s. 12–20.
16. Jeśli chodzi o psychologię twórczości, to nie należy negować znaczenia prób uświadomienia sobie przez artystę tego względu, z którym wiąże on swe nadzieje, intencje. Jednak wprowadzenie rozróżnienia pomiędzy tak pojętą inspiracją a tym, co inspirujące (w czym ów взгляд można wypatrzeć), wydaje się empirycznie nieefektywne (ostatecznie nawet nie tyle sam autor, co sam „jeden Bóg” mógłby wiedzieć, co to za взгляд), toteż praktycznie, co najmniej nam postronnym, pozostaje inspirację ujmować jako to, co inspirujące.
17. Z. Freud, *Studienausgabe*, s. 211 (cytuje za Didi-Hubermanem). Polemika z tymi zdaniem Freuda objąć musiałaby również inne kwestie: czy dzieło sztuki wyczerpuje się i spełnia w tym, co zrozumiałe, w reprodukcji stanu psychicznego autora, czy dzieło redukuje się do tego, co było impulsem jego powstania, dzieło wyraża taki impuls.
18. K.R. Popper, filozof nauki, „kontekst odkrycia” teorii przeciwstawia „kontekstowi uzasadniania” teorii.
19. A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1978, s. 63.
20. Człowiek rozszczępiony (ten sam źródłostów co *schistos* posiada słowo „schizofrenia”). J. Krupiński, *Homo schistos: (nie)bycie sobą*, [w:] *Człowiek epoki przełomu*, red. C. Piecuch, Kraków 2013; *Obrazy homo schistos. Michał Anioł, Wyspiański, Brancusi...*, „Wiadomości ASP”, 2012, nr 57.