

Wprowadzenie, czyli słów kilka o przestankach i założeniach

„Doświadczenie sztuki” to termin znaczeniowo złożony i pojemny. Złożony, ponieważ współtworzące go elementy/pojęcia nie poddają się łatwo zdefiniowaniu czy dookreśleniu. Dotyczy to zarówno kategorii doświadczenia, jak i sztuki. Złożony ze względu na semantyczną różnorodność obu pojęć, ich historyczną oraz aktualną definicyjną wielopostaciowość i teoretyczne konkretyzacje. Złożony z uwagi na „integracyjną rolę obu kategorii — doświadczenia i sztuki dla różnych dziedzin humanistyki”¹; ze względu na ich autonomiczne, ale też wspólnotowe konkretyzacje, złożony także ze względu na swoistość tego, co z pojęciem tym wiążą (lub mogą wiązać) określone obszary kultury artystycznej, nurty, tendencje, wreszcie poszczególne dziedziny i dyscypliny naukowe. Jednak przy całej tej złożoności i wielopostaciowości, jakkolwiek by tego nie definiować i rozważać, z pewnością możemy założyć, że doświadczenie sztuki jako takie będzie niezmiennie doświadczeniem interpretacji. Skąd to przeświadczenie, dla wielu co najmniej ryzykowne? Problematyczne również z uwagi na fakt, że samo pojęcie interpretacji pozornie niewiele nam tutaj wyjaśnia, zważywszy, że — podobnie jak sztuka i doświadczenie — także nie jest jednoznaczne semantycznie i, co więcej, „należy — jak zauważa Wojciech Kalaga — do tych kategorii paradygmatu współczesności, które przeszły najbardziej radykalną transformację; z czynności przygodnej i wybiórczej stała się interpretacja egzystencjalną koniecznością”². Skąd zatem ta pewność, niemal niestosowna na gruncie humanistyki, bądź co bądź promującej różne sposoby myślenia i różne punkty widzenia?

Przede wszystkim stąd, po pierwsze, że dziś wiemy, iż nie ma doświadczenia poza interpretacją i nic nie jawi nam się nieinterpretowane. Po drugie, ponieważ postrzeganie czegokolwiek jest tożsame z interpretacją. Wszak — przypomina nam Martin Heidegger — „każde zwykłe dostrzeżenie czegoś [...] jest, samo w sobie, już rozumieniem i interpretacją [...]”. Kiedy mamy do czynienia z czymś, samo widzenie rzeczy, które są nam najbliższe, niesie w sobie strukturę interpretacji”³. Po trzecie, dlatego że nie możemy unieważnić aktywności interpretacji, nie możemy jej zawiesić, wyłączyć, zagłuszyć, nie uwzględniając jednocześnie naszych przesłanek i wiedzy uprzedniej, albowiem nigdy nie znajdziemy się w „punkcie, w którym nie funkcjonowałby żaden zbiór założeń interpretacyjnych”⁴. Po czwarte, dzieje

¹ A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Słowo wstępne*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ. Warszawa 2008, s. 7.

² W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001, s. 19.

³ Cyt. za: K. ROSNER: *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*. Warszawa 1991, s. 37.

⁴ S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008, s. 36.

się to wszystko, ponieważ aktywność interpretacyjna jest naszą „ontologiczną koniecznością” i „pierwotną formą” naszego „bycia-w-świecie”⁵. Innymi słowy, jako byty rozumujące nie możemy nie myśleć i zarazem nie interpretować świata. To podstawowy przejaw ludzkiego istnienia. Po piąte, ponieważ sztuka jako taka nie może dla nas istnieć inaczej jak tylko poprzez swoje kulturowo i kontekstualnie zmienne (re)interpretacje. I nie ma znaczenia, czy będziemy tu myśleć o takich czy innych przedsięwzięciach i wcieleniach artystyczności, o sztukach wizualnych, muzycznych, teatralnych, filmowych, plastycznych, o sztuce dawnej, tradycyjnej, współczesnej, sztuce konceptualnej, partycypacyjnej czy interaktywnej. Nie ma również znaczenia, czy będziemy problem rozpatrywać z perspektywy autora czy odbiorcy, widza czy słuchacza, takiego czy innego, mniej lub bardziej sformalizowanego dyskursu zajmujących się kulturą artystyczną dyscyplin, czy wreszcie z perspektywy aktywności uczestnika i interaktora. Jakkolwiek by na to nie spojrzeć, nie unikniemy pokusy myślenia o doświadczeniu w interpretacji i przez interpretację jako o czymś uniwersalnym. I chociaż wiąże się z tym szczególna odpowiedzialność za słowo, ponieważ wieszczenie uniwersalności wymaga niezbędnej wrażliwości i wnikliwości oglądu, w tym przypadku nie wydaje się kwestią przesadzoną. Wszelako nie tylko szeroko rozumiana percepcja, lecz proces twórczy jest także procesem interpretacyjnym (czy też ściślej rzecz ujmując — reinterpretacyjnym) i niejednokrotnie zarazem redefiniującym dotychczasowy stan rzeczy lub nawet granice artystycznego i estetycznego doświadczenia. Dzieło sztuki wyrasta więc z interpretacji, jest nią nasycone, już choćby o tyle, o ile sama sztuka jest sposobem konstruowania i wytwarzania znaczenia. Po szóste wreszcie, interpretacja każdorazowo aktualizuje obszar potencjalnych kulturowych i historycznych konkretyzacji dzieła sztuki, ustanawiając, utrwalając bądź rekonstruując jego kontekstualną określoność, ale też przypisywane mu własności, sensory, konotacje.

Zorientowany w problematyce interpretacji Czytelnik zauważy zatem z łatwością, że przyjęty tutaj sposób myślenia dystansuje się od zwyczajowo ujmowanego, „wyjaśniająco-poznawczego” wymiaru interpretacji. Zwykle interpretację łączono z procesami percepcji i odbioru określonych tekstów kultury (sztuka, literatura, muzyka itp.), widząc w niej „czynność przygodną”, wyzwalaną doraźnie aktywność intelektualną ukierunkowaną wyłącznie na odczytanie i wyjaśnienie podobno niezmiennego, wewnętrznego znaczenia dzieła, które nie jest bezpośrednio dane w zmysłowym postrzeżeniu. Była więc interpretacja — jak to określa Anna Burzyńska — „aktywnością o wyraźnie zarysowanym finale i spodziewanej konkluzji. [...] konstrukcją teoretyczną, utrwalaną od starożytności i obejmującą wiele, pozornie różnych technik egzegezy, »sług interpretacji«, typów »krytyki literackiej« czy metod lektury. Łączyło ją owo wspólne, podstawowe zadanie stawiane przed interpretacją: »wydobycie i wyjaśnienie sensu« zawsze uprzedniego wobec dzieła [...]”⁶.

Tutaj podążamy inną drogą, doświadczenie sztuki łącząc z interpretacją konkretyzującą sztukę i teksty kultury, a co za tym idzie — konstytuującą je jako takie, tu i teraz, w ich aktualnej, kulturowej określoności. Stanowisko to rewiduje tradycyjny „egzegetyczny” profil interpretacji. Kwestionuje też niezależność tekstu/dzieła od procesów dyskursywnych, obiektywność i uniwersalność jego znaczenia oraz rozdzielność rozumienia i interpretacji. Tym samym podaje również w wątpliwość ideę samoreferencyjności szeroko rozumianych wytworów sztuki. Podważa nadto relacyjną „osobność” (sytuacyjną zewnętrzną) dzieła/utworu i działającej nań interpretacji zgodnie z przekonaniem, iż tożsama (izomorficzna) z doświadczeniem sztuki interpretacja każdorazowo współdecyduje o określoności doświadczanego obiektu; określoności — miejmy tego świadomość — zawsze kontekstualnej, historycznej, sytuacyjnej. W ten sposób aktywność interpretacji i kolejnych reinterpretacji

⁵ H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 251.

⁶ A. BURZYŃSKA: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001, s. 239, 270.

cji — niejednokrotnie wyznaczających nowe otwarcia i możliwości — umiejscawiamy nie tylko w domenie dyskursów teorii, ale także w przestrzeni twórczych poszukiwań i eksperymentów, artystycznych transgresji, reorganizacji, redefinicji. Dają temu na swój sposób wyraz pomieszczone w tomie teksty oraz komentarze autorów do reprodukcji fotografii artystycznych, ale też i same prace. To spojrzenie na problem nie tylko z uwzględnieniem różnych obszarów ekspresji twórczej i refleksji teoretycznej (zajmującej się sztukami plastycznymi, malarstwem, architekturą, muzyką, oprawą muzyczną filmów czy gier), ale również — co bodaj najcenniejsze — z różnych perspektyw reinterpretacyjnych i punktów widzenia. Czytelnik znajdzie więc w niniejszej pracy propozycje — teksty i dokumentację działań twórczych — zorientowane na różne cele, racje i pola aktywności interpretacji będącej zasadniczą formą obecności i przejawiania się sztuki w kulturowej semioprzeżeniu. Zrezygnujmy jednak w tym miejscu z rutynowego skomentowania owego materiału. Zgodnie bowiem z przeświadczeniem, że nic nie jawi nam się poza interpretacją, a tekst/obraz/dzieło z natury wiodą ku kolejnym interpretacjom, przywilej ten pozostawmy Czytelnikom mającym sposobność zapoznania się z całością bez uprzedzającego ogląd omówienia. Wszelako — jak to pisał swego czasu Umberto Eco — to „odbiorca wybiera [...] punkt widzenia, własną drogę skojarzeń, perspektywę uprzywilejowaną przez sam fakt wyboru”, a „wychodząc od tej indywidualnej konfiguracji przyjmuje również inne możliwe interpretacje; interpretacje wykluczające się, lecz współobecne w toku ciągłego wzajemnego wykluczania się i implikacji”⁷. A w efekcie reinterpretacje.

⁷ U. ECO: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. GAŁUSZKA, L. EUSTACHIEWICZ, A. KREISBERG, M. OLESIUK. Warszawa 1994, s. 164.

Ryszard Solik