

BEATA FRYDRY CZAK

TEORETYCZNE UZASADNIENIE ISTNIENIA SZTUKI

Roman Kubicki: *Interpretacja a poznanie. Studium z filozofii sztuki*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1991, 194 s.

Funkcjonujące potocznie rozumienie sztuki kojarzy ją z konkretnymi dziełami, pięknymi przedmiotami, które wywołują w nas estetyczną przyjemność. Jednakże za tą „naturalną” przyjemnością i akceptacją kryje się cała gama zagadnień i teoretycznych problemów, których analizy podjął się Roman Kubicki w książce zatytułowanej *Interpretacja a poznanie. Studium z filozofii sztuki*.

Prezentowane spojrzenie na sztukę zostało zakreślone i ograniczone przez teorię i metodologię sztuki nawiązującą do ustaleń i aparatu pojęciowego tzw. szkoły poznańskiej. Roman Kubicki próbuje mianowicie zrekonstruować układ sądów, z uwagi na które określone działania ludzkie bądź wytwór takiego działania, kwalifikowane jest społecznie jako dzieło sztuki. Autor nieprzypadkowo skupia się na układzie sądów, przede wszystkim interesuje go bowiem ujęcie racjonalizująco-idealizujące dzieła sztuki. Ujęcie to zakłada, że przeżycia odbiorcze, motywujące wszelkie kwalifikacje artystyczne i estetyczne, mają swój głębiej ukryty, częściowo tylko uświadomiany odpowiednik, który z jednej strony daje odtworzyć się w postaci wyartykułowanej pojęciowo, implikującej zarazem ową kwalifikację, i z drugiej - pozostaje do przeżyć odbiorczych, a także i do przeżyć twórcy dzieła, w takim stosunku, w jakim np. kompetencja lingwistyczna Chomsky'ego pozostaje do intuicyjnych odczuć konkretnych odbiorców i wytwórców zdań danego języka etnicznego. Odpowiednik ten, odnośny przeto układ sądów, stanowi kontekst interpretacyjny dzieła sztuki.

Tak rozmiane dzieło sztuki staje się w znacznej przynajmniej mierze efektem „uruchomienia” jego kontekstu interpretacyjnego, mówiąc inaczej - efektem procesu myślenia teoretycznego, w specyficznym tego słowa znaczeniu, mianowicie - myślenia w kategoriach powstających dzięki przetwarzaniu zastanych pojęć, w szczególności wartościujących. Te ostatnie z dwóch powodów zwane są przedustawnymi. Po pierwsze tworzą one rzeczywistość myślową, wcześniejszą logicznie oraz genetycznie od rzeczywistości myślowej pojęć interpretacyjnych. Po drugie, dopiero szczególna ich „rektyfikacja” doprowadza do uzyskania tych ostatnich. Roman Kubicki uważa bowiem, że teoretyczność danego myślenia, teoretyczność pojęć, którymi myślenie to się posługuje, zasadza się na okoliczności, iż stanowi ono, wraz z właściwymi dlań pojęciami, produkt wspomnianej „rektyfikacji”.

Poszczególne rozdziały książki poświęcone są kolejno: najpierw uzasadnieniu zarysowanego przed chwilą stanowiska, a następnie wyprowadzeniu zeń stosownych konsekwencji.

I tak, w rozdziale I, *Kreacyjna moc poznania*, wykazuje się, że także na poziomie poznania potocznego mamy do czynienia z myśleniem teoretycznym, konstytuującym rzeczywistość potoczną za pomocą „rektyfikowanych” pojęć przedustawnych. Owe pojęcia przedustawne identyfikowane są z układami cech, które - przypomnijmy - w koncepcji F. Znanieckiego tworzą pierwotne współczynniki humanistyczne obiektów denotowanych przez nie, zaś pojęcia poznania potocznego powstawałyby przez odpowiednią „rektyfikację” pojęć przedustawnych, przy czym jej efekt zwerbalizowany *explicite* prowadzić miałby do szczególnego typu pojęć teoretycznych, o konotacji określonej mianem współczynnika teoretycznego. Poznanie potoczne posługuje się m. in. szczególnego typu pojęciami teoretycznymi oznaczającymi dzieła sztuki.

Rozdział II, *Teoretyczny charakter dzieła sztuki*, poświęcony jest analizie współczynnika teoretycznego dzieła sztuki. Współczynnik ten obejmuje cechy artystyczne oraz estetyczne dzieła, przy czym ich prezentacja proponowana w rozdziale zakłada, że cechy owe dają się określić w terminach uogólniających cechy syntaktyczne i semantyczne wypowiedzi językowych.

Kontekst interpretacyjny jest mechanizmem powołującym dzieło sztuki do istnienia, albowiem wyznacza on proces poznawczy, który umożliwiałby wyodrębnienie dzieła z rzeczywistości. Każda interpretacja staje się więc swoistą teorią, która konstytuuje teoretyczny konstrukt - dzieło sztuki. Poza tym, gdy dociera do sensów artystycznych i estetycznych, zawartych w dziele sztuki, staje się równocześnie rekonstrukcją współczynnika teoretycznego, zakładanego przez to dzieło, lub też mu narzuconego. W tym miejscu warto wspomnieć o interesującym rozwiązaniu koncepcji „muzeum wyobraźni” Marlaux, która pozbawiona psychologicznego aspektu, może przybrać kształt szczególnego nastawienia interpretacyjnego, w którym „muzeum” oznacza „teoretyczny magazyn”, kumulujący wiedzę (teoretyczną) o wcześniejszych dziełach i ich konkretyzacjach w postaci dostępnych interpretacji. „Muzeum wyobraźni”, rozumiane jako nastawienie interpretacyjne, sprawia, że zgromadzone w nim obiekty teoretyczne stają się, z chwilą podjęcia każdej nowej interpretacji, „czynnymi momentami sztuki”.

Każda interpretacja włącza dzieło do historii sztuki, co więcej, jak się zauważa, każda interpretacja proponuje szczególną historię sztuki. Nie dziwi paradoksalna sytuacja historii sztuki, na którą autor zwrócił uwagę, sugerując, że to co kryje się pod jej pojęciem jest w rzeczywistości historią sztuki, a interpretacja dzieła - skondensowaną w nim historią sztuki. Nasuwa się tutaj myśl, potwierdzona w rozważaniach omawianej książki, iż historia sztuki jest systemem poszczególnych interpretacji, czy też dziedziną zajmującą się interpretacją interpretacji. Ponieważ historia sztuki redukuje dzieło sztuki do artystycznego i estetycznego obiektu teoretycznego, zatem na tym polu badań staje się ono teoretycznie zbyteczne. Stąd blisko już do wniosku, że teoria sztuki bada teoretyczny obiekt, jakim jest dzieło sztuki, a historia sztuki - ciąg historycznie kształtujących się interpretacji. Dzieło jako takie nie „musi” więc istnieć w sposób „konieczny”, ażeby teoria sztuki mogła rozważać jego status, a historia sztuki jego interpretację. Wymagane jest jedynie teoretyczne ujęcie dzieła sztuki. Odniesienia do tendencji dominujących we współczesnej sztuce - np. konceptualizm - potwierdzają takie rozumowanie.

W rozdziale III rozważana jest kwestia, jak dalece sposoby pojmowania sztuki przekształcają przedustawne pojęcie dzieła. Eksponuje się przy tym wpływ akademickiej historii i teorii sztuki na formowanie się potoczno-teoretycznych współczynników obiektów denotowanych przez powstające w tym kontekście pojęcia dzieła sztuki. Pojęcia owe, transformując swój kontekst przedustawny, zaczynają tym samym podlegać ewolucji

równoległej do ewolucji historii i teorii sztuki. Autor stara się wykazać, że dziejów sztuki nie tworzy ciąg konkretnych egzemplifikacji różnych sposobów pisania, malowania, komponowania muzycznego itd., lecz ciąg zmieniających się pojęć pozytywnie kwalifikujących te sposoby pod względem artystycznym i estetycznym. Interesująca jest też, trudna do przyjęcia z punktu widzenia tradycyjnego myślenia o sztuce, teza tego rozdziału, iż sztuka nowożytna pojawiła się dopiero wraz z zaistnieniem historii i teorii sztuki jako odrębnej dyscypliny akademickiej; w gruncie rzeczy jednak jest to teza, która zupełnie dobrze daje się obronić w świetle rozważań zawartych w rozdziale, rozważań ukazujących, jak dalece społecznie akceptowana kwalifikacja danego działania czy jego wytworu - jako dzieła sztuki - oparta jest na przesłankach pochodzących z akademickiej refleksji nad sztuką.

Rozdział IV, zatytułowany *Rzeczywistość sztuki a rzeczywistość nauki*, podejmuje przygotowaną uprzednio próbę odnalezienia ewentualnych analogii łączących myślenie naukowe i artystyczne. Okazuje się, że w obu przypadkach mamy do czynienia z poznawczą konstrukcją obrazu świata, która opiera się na określonej „rektyfikacji” przedustawnych pojęć. To, co „zadane” przedustawnie, stanowi bezpośredni, historyczno-genetyczny punkt wyjścia dla działalności konstrukcyjnej w obu dziedzinach. Zatem w żadnej z nich nie mamy do czynienia z prostym opracowywaniem tzw. „czystych faktów”, lecz przede wszystkim z selektywnym przetwarzaniem zastanego materiału myślowego.

Warto zwrócić uwagę na dwie główne idee, obecne w rozdziale ostatnim. Pierwsza z nich wywodzi się z tradycji szkoły badeńskiej: teoretyczne pojęcie dzieła sztuki ukonstytuowane jest zawsze przez pojęcie określonej wartości lub grupy wartości. Roman Kubicki uzupełnia tę tradycję o następującą myśl własną: zawsze jest tak, że z danego, przedustawnego pojęcia wartości wybiera się pewne tylko elementy jego konotacji, egzemplifikując je stosownymi cechami sytuacji artystycznie przedstawionej. Druga idea sygnalizuje natomiast istnienie pewnej trudności natury „logicznej”. Jeśli mianowicie jakkolwiek strukturalizacja świata, nie tylko zatem dzieł sztuki, przez „odniesienie do wartości” (mówiąc po Rickertowsku) zakłada transcendentalność wartości ostatecznych i ponadto bezzasadne „logicznie” jest kwestionowanie w trybie indywidualnym owych wartości, a zatem koniecznością staje się pozostawanie w ramach ufundowanej przez nie rzeczywistości, pojawia się fundamentalne chyba pytanie filozofii wolności o możliwość indywidualistycznego ratunku przed absolutyzmem i dogmatyzmem. Interesujące jest, że pytanie to pojawia się w wersji, która angażuje proponowaną w rozprawie teorię sztuki i poznania.

Autor próbuje odtworzyć proces myślenia o sztuce, który kryje się za tworzeniem i interpretowaniem jej dzieł. Ich odbiór łączy się z częściowo uświadamianymi, możliwymi do wyartykułowania pojęciami, które należą zarówno do doświadczenia odbioru, jak i tworzenia dzieł sztuki. A zatem, dzieło sztuki w proponowanym ujęciu istnieje o tyle, o ile wyznacza go jego interpretacja - kontekst interpretacyjny dzieła sztuki. Autor zmuszony zatem jest konsekwentnie rezygnować z ustaleń sformułowanych poza obszarem tak zdefiniowanej teorii sztuki, w szczególności - przez psychologię tworzenia i odbioru, a nawet socjologię sztuki. Odrzuca takie pojęcia, jak intuicja i natchnienie. Postawę swoją próbuje uzasadnić. „Żadna teoria sztuki nie pokrywa się całkowicie z wrażeniami wywołanymi przez dzieło sztuki” - pisze, być może przewidując, że prezentowany przezeń punkt widzenia może spotkać się z zarzutem „wybiórczości” i „stronniczości”, a nawet nadmiernej „teoretycznej problematyzacji” zjawisk artystycznych. Dla autora postulat tego rodzaju pełnej adekwatności teoretycznego opisu sztuki do rzeczywistości wrażeń wy-

zwalanych przez dzieła jest jednak co najwyżej filozoficznie naiwną, kolejną próbą restytuowania wiary w „nagie fakty”, tym razem wszakże - w nagie fakty kultury i sztuki.

Refleksja nad sztuką nie tylko więc nie oddaje wszystkich intuicji kierujących interpretacją i tworzeniem dzieła, ale ponadto nie może mieć takich ambicji. Świat emocji inicjujących sztukę jest dla jej teorii niedostępny. Przedmiotem analizy może być wyłącznie „kulturowo zobiektywizowany aspekt sztuki, który przyjmuje postać pozapsychicznych, pojęciowych konstruktów”.

Główną ideą, której podporządkowana została cała praca, jest rekonstrukcja pojęć, opisujących sposób myślenia o sztuce, a ponieważ dzieło sztuki jawi się tutaj jako efekt procesu myślenia teoretycznego, dlatego odtwarza się mechanizm poznania i konstytuowania tych pojęć w określonych fragmentach świata. Wydaje się też, że ukrytą ideą pracy jest naświetlenie sposobu, w jaki poznanie i myślenie o sztuce staje się równocześnie myśleniem o świecie (rzeczywistości) oraz jak owo myślenie może, w sensie poznawczym, odpowiedzieć na potrzebę estetyzacji świata, a także, co podkreślone zostało w ostatnim rozdziale, rolę jednostki, która poznając świat, staje się jego twórcą. Analogicznie dzieło „żyje” jedynie w rzeczywistości sztuki, idąc dalej - w rzeczywistości teorii sztuki. Poza obszarem teoretycznej świadomości istnienia sztuki, sztuki nie ma.

Autor jest przekonany, że teoria sztuki odrzuca możliwość dokonania jakościowej zmiany we współczynniku teoretycznym, bowiem wszelkie tego rodzaju modyfikacje wizji świata burzyłyby „zakładane skonwecjonalizowane sądy o świecie, warunkujące spójność obrazu konstytuowanego przez sądy nieskonwecjonalizowane”. I chociaż artyści pragną dostrzegać w sobie potencjał rewolucyjny, burzący kanony sztuki i poszukują wciąż nowych artystycznych rozwiązań, teoria sztuki „sprowadza ich na ziemię” wykazując, że nawet najbardziej destrukcyjna kreacja, prędzej czy później zostanie „stereotypizowana”, zdefiniowana jako konieczny moment historii i kultury. To prawda: zawsze były podejmowane próby uniemożliwienia „tradycyjnej” interpretacji dzieł. Refleksja nad sztuką musi jednak zakładać jakiś aparat pojęciowy, który jest warunkiem zaistnienia i wyodrębnienia jej jako takiej właśnie refleksji. Dlatego werbalizuje ona jedynie to, co jako mieszczące się w porządku historii i kultury jest werbalizowalne, a więc i racjonalne. Prawdliwość tę R. Kubicki ilustruje na przykładzie sztuki surrealistycznej. „Sztuka dla sztuki” nie jest więc możliwa. Teoretyk zawsze bowiem znajdzie w/yjaśnienie nawet najbardziej nowatorskich wartości artystycznych na obszarze wartości estetycznych, a zatem i światopoglądowych, bezpośrednio związanych już z problemami tzw. życia.

Nasuwająca się konkluzja po lekturze książki *Interpretacja a poznanie* mogłaby znaleźć swój odpowiednik w metaforze L. Kołakowskiego. Parafrazując ją, można powiedzieć, że nie tylko ci, którzy dbają o ogród, ale i ci, którzy nie zaprzatają sobie nim głowy, potrzebują teorii o uprawianiu ogrodu. To prawda, znacznie łatwiej jest posiadać teorię, aniżeli faktycznie uprawiać ogród. Z drugiej wszakże strony, jeśli nawet nie będzie już ogrodów, pozostanie teoria o ich pielęgnowaniu.