

ANDRZEJ STOFF

Toruń

OKOLICZNOŚCI MIEJSCA I CZASU W INTERPRETACJI UTWORÓW LITERACKICH I DZIEŁ SZTUKI

Wspominając rozmowy z Alainem Besanconem Wojciech Karpiński odnotował reakcję przyjaciela na swój zachwyt odnowionymi freskami Kaplicy Sykstyńskiej. Jego riposta na deklarację: „Dopiero teraz zrozumiałem wielkość malarską tego dzieła...” – była natychmiastowa i raczej nieoczekiwana: „Te zabiegi restauratorskie stanowią dowód zabójczej pychy. Próbuje się odwrócić rękę czasu. To przykład *hybris*, za który przyjdzie zapłacić”¹. Karpiński uznaje, że „bywają takie momenty, gdy niebezpiecznie jest zawracać strugę czasu”², ale ostatecznie pozostawia rzecz do rozstrzygnięcia samej rzeczywistości. Fragmentu tego nie przeoczył w swoich lekturach Gustaw Herling-Grudziński, który w *Dzienniku pisanym nocą*, pod datą 20 marca 1996, podejmuje ten wątek:

„Nie, nie chodzi o *hybris*, tylko filozof mógł od razu wskoczyć na tak wysokiego konia. Chodzi po prostu o ciężar czasu w dziele sztuki. Wolno ten ciężar czasu całkowicie wyeliminować? Wolno dzieła sztuki poddawać *radikalnym* zabiegom kuracji odmładzającej? [...] przecież patyna czasu stała się w ciągu wieków częścią *Sądu Ostatecznego*. [...] Z upływem czasu rodzi się i rozwija autonomia trwania czasu w dziele sztuki”³.

¹ W. K a r p i ń s k i, *Portret Czapskiego*, Wrocław 1996, s. 56, 57.

² Tamże, s. 57.

³ G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, *Dziennik pisany nocą*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 94 (z 20-21 IV), s. 13-14. Identyfikację rozmówcy Karpińskiego jako Besancona (w tekście występuje jako „przyjaciel”) przyjmuję za Herlingiem-Grudzińskim.

W uwagach tych, sprowokowanych reakcją na fakt kulturowy, jakim było odrestaurowanie fresków Michała Anioła (fakt typowy z uwagi na współczesną praktykę konserwatorską, ale wyjątkowy ze względu na przedmiot zabiegu, a zwłaszcza stopień upowszechnienia jego dotychczasowego wyglądu), dochodzi do głosu niezwykle istotny wątek refleksji nad sztuką: próba odpowiedzi na pytanie o wpływ okoliczności czasu i miejsca na odbiór dzieł i, potencjalnie, na sposób ich interpretacji. To wyjątkowo ostra świadomość znaczenia tych okoliczności podyktowała Malraux nieco gorzko brzmiące słowa: „Nie mylimy już metamorfozy z nieśmiertelnością”⁴, a kiedy indziej, jako uogólnienie wrażeń z wizyty w muzeum w Kairze: „Jak niepewne jest artystyczne trwanie i jak złożony ma charakter. [...] Świat sztuki nie jest światem nieśmiertelności, ale przemiany. Przemiana stanowi o życiu dzieła sztuki”⁵.

Tendencje strukturalistyczne w badaniach nad sztuką, a zwłaszcza w badaniach literackich, dominujące w ostatnim trzydziestoleciu, uprzywilejowały autonomiczne traktowanie dzieł. Absolutyzacji ulegały w takim podejściu ich cechy formalne, utrwalone we właściwościach językowych – według znanej formuły Jakobsona: „poetyka w świetle językoznawstwa” (przy czym językowy wzorzec strukturalny stosowano z większym lub mniejszym powodzeniem także wobec sztuk o niejęzykowych twórcach). W przypadku literatury kategorie czasu i przestrzeni były w tych warunkach traktowane jako fikcjonalne odpowiedniki kategorii właściwych rzeczywistości realnej. Uwyrażeniu jednych problemów towarzyszyło, nie zawsze świadome, deprecjonowanie innych; konkretnie – zagadnienia ontologiczne i egzystencjalne przesłaniane były kwestiami związanymi z jakościami technicznymi literackiego ujęcia rzeczywistości, z pytaniami o stopień nowatorstwa konkretnego utworu. Nawet historia literatury (oczywiście, upraszczając) stawała się powoli tym, czym chcieli ją widzieć formaliści rosyjscy – autonomiczną historią „chwytów” i ewolucji form. A przecież zarówno dzieła literackie, jak i dzieła sztuki, jak wyczuwamy to intuicyjnie i co uwzględniamy spontanicznie w naszym postępowaniu jako odbiorcy i badacze bez względu na deklarowaną metodologię, pozostają w wielorakich i złożonych stosunkach z realną przestrzenią i realnym czasem tej rzeczy-

⁴ A. M a l r a u x, *Przemijanie a literatura*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1982, s. 11.

⁵ T e n ż e, *Antypamiętniki*, przekł., wstęp i objaśnienia J. Guze, Warszawa 1993, s. 63-64.

wistości, w której żyjemy my sami⁶. Jednym z najistotniejszych aspektów tych relacji jest wpływ czasu i przestrzeni jako nieusuwalnych okoliczności interpretacji utworów literackich i dzieł sztuki na rezultat wszelkich zabiegów poznawczych. Bowiem jak wszystkie działania człowieka, tak i te, choć szczególne, dokonują się zawsze w czasie i przestrzeni świata, w którym on żyje i w którym istnieją tak szczególne przedmioty jak dzieła literackie i dzieła sztuki. A nie są to bynajmniej uwarunkowania dla wyników naszego obcowania z dziełami sztuki i literatury obojętne.

Przeładowi uwarunkowań odbioru przez empiryczne okoliczności czasu i miejsca poświęcony jest niniejszy artykuł, przy czym kwestią nadrzędną, określającą hierarchię problemów i stopień szczegółowości uwag, jest rola tego rodzaju uwarunkowań w procesie interpretacji i znaczenie ich oddziaływania dla jej wyników. Dotychczasowa praktyka przyzwyczaiła nas do uwzględniania problematyki czasu i przestrzeni w zespole spraw związanych z genezą poszczególnych utworów; kategorie te należą do kontekstu macierzystego utworu, a więc podstawowego układu odniesienia dla tekstu, pozwalającego dotrzeć do autorskiego, obiektywnego znaczenia dzieła. (Problematyka ta bywa niekiedy usamodzielniana, na przykład przez wprowadzanie jako kategorii opisowej i interpretującej pojęcia „późnej twórczości”⁷). Sygnalizowana w tym artykule problematyka nie jest jednak symetrycznym odzwierciedleniem spraw właściwych sytuacji autora i genezy utworu po stronie odbiorcy i jego zabiegów poznawczych. Nie chodzi tu bowiem o życiowe uwarunkowania czytelnika i odbiorcy dzieł malarskich, niewątpliwie również istotne, ale w jakimś sensie oczywiste. Chodzi natomiast o wpływ czasu i przestrzeni na same dzieła, rozpatrywany z punktu widzenia istotności dokonujących się tu zjawisk dla konkretyzacji (w znaczeniu Ingardenowskim), a zwłaszcza dla wyników interpretacji. Są to więc nie subiektywne osobowe warunki odbioru, lecz okoliczności zobiektywizowane w samych dziełach i w tym wymiarze rzeczywistości, który jest niezbędny dla ich prezentacji i konkretyzacji. Problematyka ta w oczywisty sposób wiąże się z kwestią ontologii dzieł sztuki i dzieł literackich. Pojawia się ona bowiem jako naturalna konsekwencja odrębności czasu i miejsca powstania oraz czasu i miejsca odbioru, wraz z pytaniem o tożsamość dzieła i pewność znaczeń, jakie ono w sobie utrwała i akty-

⁶ Por. A. S t o f f, *Literatura i czas*, [w:] *Polonistyka toruńska Uniwersytetowi w 50. rocznicę utworzenia UMK. Literaturoznawstwo*, red. J. Kryszak, Toruń 1996, s. 33-41.

⁷ Np. M. W a l l i s, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975.

wizuje w różnych okolicznościach⁸. Trudno tu jednak wdawać się w szczegółowe rozpatrywanie konsekwencji przyjęcia określonego stanowiska filozoficznego, co do ich przedmiotowego charakteru, dla sposobu stawiania i rozpatrywania tej problematyki. Pozostaje i tak już złożony problem praktyczny – dotyczący istoty obecności literatury i sztuki w świecie, ich znaczenia dla człowieka.

Okoliczności przestrzenne wykazują zdecydowane różnice w tworzeniu warunków interpretacji utworów literackich i dzieł sztuki⁹. W odniesieniu do malarstwa problematyka ta daje się sprowadzić do trzech kwestii szczegółowych, przy czym wszystkie one dotyczą sytuacji, które są pochodną bytowego ugruntowania dzieła w malowidle¹⁰. To malowidło bowiem sytuuje się fizycznie w konkretnej przestrzeni wchodząc z nią w związki nieobojętne dla dzieła. Związane z tym zagadnienia szczegółowe to: 1) lokalizacja topograficzna malowidła, 2) przestrzenny kontekst kulturowy i 3) sąsiedztwo innych dzieł sztuki.

Przez lokalizację topograficzną malowidła należy rozumieć nie miejsce powstania obrazu, lecz miejsce jego pierwotnego, to znaczy przewidzianego przez zleceniodawcę lub samego malarza (także określone tylko co do typu przestrzeni, na przykład oficjalnej bądź prywatnej, sakralnej bądź świeckiej itp.), przeznaczenia. Miejsce przeznaczenia wyznacza istotne typowe cechy dzieła, które interpretacja musi uwzględnić jako podstawową konwencję przedstawiania i znaczenia. Stopień uwyraźnienia tego związku jest różny, a sama zależność bywa kwestionowana (jako przejaw nowatorstwa bądź eksperymentu) w momentach przełomów estetycznych i w nurtach awangardowych. Szczególnym przykładem tego rodzaju zależności jest takie umiejscowienie malowidła, że staje się ono związane z danym miejscem w sposób fizycznie trwały i znaczeniowo istotny. Taka jest sytuacja *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci w refektarzu klasztoru przy kościele S. Maria delle Grazie w Mediolanie. Nie chodzi przy tym wcale o reprezentowany przez to dzieło rodzaj malarstwa (fresk), lecz o fakt symbolicznego włączenia malowidła w funkcję pomieszczenia, na co zwracał już uwagę Goe-

⁸ Istotne znaczenie dla pogłębienia tej problematyki miałyby adaptowanie na użytek literatury zagadnień podjętych w szkicu: T. C z e ż o w s k i, *Identyfikacja a indywidualizm i jego trwanie*, [w:] t e n ż e, *Odczyty filozoficzne*, Toruń 1969, s. 111-116.

⁹ W tym artykule termin ten odnośnie głównie do malarstwa, a to dla uniknięcia komplikacji związanych z osobliwościami poszczególnych sztuk.

¹⁰ Tak jak ujmował to zagadnienie R. Ingarden w studium *O budowie obrazu*, [w:] R. I n g a r d e n, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, zwł. s. 67-78.

the¹¹. Okolicznością istotną dla interpretacji jest każda zmiana lokalizacji: w nie „swoim” kontekście dzieło, pozbawione macierzystego tła, wymaga szczególnie starannego odbioru. Zwłaszcza gdy chodzi nam o zrozumienie, a nie tylko o przeżycie estetyczne bądź aktualizację sensów ideowych, jeżeli takie występują. Konsekwencje zmiany miejsca eksponowania obrazu są niewielkie, jeżeli równocześnie nie dochodzi do zmiany kontekstu kulturowego, a więc typu przestrzeni ekspozycji. Każdy typ przestrzeni wyznacza dziełu sztuki określone funkcje spełniane względem odbiorców; zmiana w tym zakresie może nawet doprowadzić do odczucia w percepcji obrazu konfliktu jego przeznaczenia i aktualnej ekspozycji. Doskonałym przykładem jest historia *Sądu ostatecznego* Hansa Memlinga. Zamówiony przez Angelo Taniego dla jednego z kościołów Florencji, zdobyty przez gdańskiego kapra Pawła Beneckiego w roku 1473 i ofiarowany kościołowi Maryi Panny w Gdańsku, ostatecznie eksponowany w Muzeum Narodowym w tym mieście¹² – jest tu, mimo niekwestionowanego piękna i ekspresji, poza przewidzianą dla niego przestrzenią i funkcją sakralną (zarówno temat, forma tryptyku ołtarzowego, jak i postać donatora i jego małżonki). Dowodem świadomości tej sytuacji i chęci przywrócenia choćby części pierwotnego kontekstu kulturowego, utożsamionego już tylko z kontemplacją, jest szczególne potraktowanie tego obrazu: wystawienie w osobnej sali na estetycznie neutralnym – sprzyjającym wyłączeniu kontaktu – tle. W przypadku *Złożenia do grobu* Caravaggia na wystawie warszawskiej odosobnienie arcydzieła i sakralna stylizacja przestrzeni również służyć miały zapewnieniu obrazowi choćby namiastki autentycznego kontekstu kulturowego, zgodnego z powagą tematu i rangą dzieła w historii sztuki¹³. „Wrażliwość” obrazów na otoczenie zależy w decydującej mierze od ich przynależności rodzajowej; Ingarden skłonny był przyznawać większą zależność od warunków ekspozycji malarstwu abstrakcyjnemu niż przedstawiającemu, wskazywał przy tym na paliatywny charakter ramy obrazu¹⁴.

Współcześnie najpowszechniejszą zmianą kontekstu kulturowego, z jaką spotyka się interpretator, jest wystawianie dzieł malarskich różnych epok i

¹¹ Por. A. B o c h n a k, *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa 1983, t. 1, s. 238.

¹² Na ten temat obszernie w: M. W a l i c k i, [Wstęp do:] *Hans Memling – „Sąd ostateczny”*. Nie dokończony rękopis oprac. i uzup. J. Białostocki, Warszawa 1981.

¹³ K. P a l u c h - S t a s z k i e l, *Caravaggio w Polsce*, „Przegląd Powszechny”, 1997, nr 1, s. 94.

¹⁴ R. I n g a r d e n, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, [w:] t e n ż e, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 195 i 199-201.

stylów, przeznaczonych pierwotnie dla różnych przestrzeni kulturowych, w muzeach. Jak pisał Malraux, „muzea narzuciły widzowi zupełnie nowy stosunek do dzieła sztuki. Zgromadzonym dziełom odebrały ich dotychczasowe funkcje”, zastępując je – jedyną zgodną z charakterem muzeum – funkcją poznawczą:

Muzeum nie zna świętości ani świętego, ani Chrystusa, ani przedmiotu czci, podobieństwa, wyobraźni, ozdoby czy własności, są tylko obrazy rzeczy, różne od rzeczy samych i wywodzące z tej specyficznej różnicy racje własnego istnienia¹⁵.

Muzeum jest najwyrazistszym przykładem znaczenia sąsiedztwa dzieł dla ich interpretacji, ponieważ naturalny kontekst rzeczywistości, inny w przypadku każdego dzieła, jest tu zastąpiony przez sztuczny kontekst innych dzieł, a ostatecznie reprezentowanej przez nie wszystkie sztuki. Co więcej, to sąsiedztwo bywa najczęściej skutkiem programu, który powstał w wyniku interpretacji poszczególnych obrazów i określonego rozumienia ich stosunku do takich pojęć historii sztuki, jak styl, epoka, szkoła. Teraz zaś służy upowszechnianiu zarówno tej przyjętej interpretacji, jak i nieoczekiwanym i w naturalnym porządku prawie niemożliwym, bezpośrednim porównawczym zabiegom odbiorców. Interpretacja dzieła sztuki, dostępnego dzisiaj w muzeum, musi uwzględnić nie tylko jego pierwotny kontekst kulturowy, ale i wyzwolić się spod sugestii tych treści, jakie niesie porządek ekspozycji, który jest czymś zupełnie innym niż wewnętrzny ład świata sztuki, choć i tu może ukształtować się nowa wartość. R. M. Rilke, który bardzo krytycznie wyrażał się o muzeum, nazywając dzieła w nich zgromadzone bezdomnymi, zauważał jednak, że „gdy dzieła przynajmniej jednego artysty zmuszone są tolerować się w jednym pomieszczeniu, wówczas powstaje z ich mimowolnego współdziałania coś, co jest większe, wymowniejsze i bardziej zjawiskowe niż każde z nich z osobna”¹⁶. Nie wolno też zapominać, że to właśnie muzeum jest instytucją, której w decydującej mierze zawdzięczamy, także pośrednio – poprzez refleksję innych, możliwą dzięki muzeum – nasze wycucie ikonosfery współczesności¹⁷. Kwestia sąsiedz-

¹⁵ A. M a l r a u x, *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wyboru dokonał I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 345.

¹⁶ R. M. R i l k e, *Dziennik florencki*, [w:] t e n ż e, *Testament*, tłum. B. Antochewicz, Wrocław 1994, s. 64-65.

¹⁷ Na ten temat szerzej: J. M a k o t a, *Ikonosfera współczesnej cywilizacji i jej rola*

twą dzieł sztuki obejmuje również problem istnienia reprodukcji (nie kopii – to osobna sprawa!) i ich stosunku do oryginału. Ingarden zwracał uwagę na fakt ontologicznego uzależnienia dzieła od jakości reprodukcji. Nawet drobna z pozoru nieodpowiedniość może sprawić, że „ukazujący się w reprodukcji obraz jest [...] tylko pozornie ten sam, ale to, co naprawdę w nim wartościowe, albo uległo istotnej modyfikacji, albo się w ogóle nie pojawia”¹⁸.

Jest jeszcze jeden aspekt istnienia obrazu w malowidle w przestrzeni realnej, ważny dla jego poznania i interpretacji. Jak wszystkie przedmioty realne, tak i obraz jest percypowany w określonym dystansie i w określonej perspektywie. Od tych czysto fizycznych okoliczności kontaktu zależy sposób estetycznego zaktualizowania jakości, konkretyzacji wyglądom, a pośrednio wszystkie dalsze etapy obcowania z obrazem, także interpretacja¹⁹. Każdy rodzaj i styl malarstwa, a w szczególności każdy indywidualny obraz – zwłaszcza wybitny, wyznacza odpowiednie warunki przestrzenne percepcji. Ich nieuwzględnienie prowadzi do odbioru zniekształcającego istotne właściwości malowidła, a przez to jakości, wartości i sensy samego obrazu. Te okoliczności mogą być jednak najłatwiej uchwycone, zrozumiane i wykorzystane poprzez zwykły ruch odbiorcy przed malowidłem w celu ustalenia właściwej perspektywy i dystansu. Możliwości takiej odbiorca nie ma zupełnie, gdy poznaje dzieło malarskie za pośrednictwem reprodukcji, ponieważ w tym przypadku zmienia ulega wielkość obiektu: zmienia to nie tylko skalę przedstawień wewnątrz obrazu, ale i proporcje względem rzeczywistości, co w przypadku niektórych rodzajów i stylów malarstwa wręcz niweczy zamysł kompozycyjny twórcy i zniekształca sens tego, co przedstawione. Jeszcze groźniejsze konsekwencje ma w takiej sytuacji prezentowanie jako podobizny dzieła reprodukcji tylko jego części, uznanej z takich czy innych powodów za najważniejszą (nie chodzi przy tym o eksponowanie osobno fragmentów dzieła dla celów poznawczych!). Stefan Szuman posłużył się takim zabiegiem w odniesieniu do *Złożenia do grobu hrabiego d'Orgaz* El Greca dla wydobywania rzekomo realistycznego charakteru dzieła²⁰. W swojej interpretacji uwzględnił reprodukcję tylko „ziem-

kulturowa, „Studia Estetyczne”, t. 17 (1980), s. 103-132; zwł. rozdz. *Wpływ rozszerzania się ikonosfery na odbiór dzieł sztuki*, s. 118-126.

¹⁸ Ingarden, *O budowie obrazu*, s. 71.

¹⁹ Por. tamże, s. 10-12.

²⁰ S. Szuman, *O oglądaniu obrazów*, Warszawa 1948, s. 24-26. W tym wydaniu autor zaznacza jeszcze, choć niezbyt precyzyjnie, co pominął. W późniejszych wydaniach

skiej” części obrazu, ale i tu wizyjna poetyka El Greca wzięła odwet na niefortunnym interpretatorze, ponieważ „biskup i jego pomocnik” z jego odczytania to w rzeczywistości św. Augustyn i św. Stefan, co każe interpretować przedstawioną scenę raczej w kontekście dogmatu o świętych obcowaniu niż jako obraz rodzajowy²¹.

Zupełnie odmienny stosunek do okoliczności miejsca odbioru wykazują dzieła literackie. Utwór literacki jest od nich całkowicie niezależny i nie można wskazać w tym przypadku odpowiednika żadnej z omówionych wcześniej relacji, tak istotnych dla odbioru i interpretacji dzieł malarskich. Jest to konsekwencją językowego tworzywa literatury, tekstowego fundamentu bytowego dzieł literackich. Nawet konsekwentnemu wyznawcy filozofii reistycznej, dla którego dziełem jest jego materialny nośnik – książka, trudno byłoby wskazać wpływ okoliczności miejsca odbioru na jakości i wartości samego dzieła. Ich wpływ jest czy może ostrożniej należałoby powiedzieć – bywa widoczny w przypadku psychiki czytelnika, ale nie jest to nic odmiennego od podobnych zależności występujących w przypadku kogoś oglądającego obraz. Tą pośrednią drogą okoliczności odbioru wpływają i na przeżycie, zrozumienie, później i na interpretację, bo współdecydują o charakterze i jakości powstającej w procesie odbioru konkretyzacji. Innymi słowy, kwestie tu należące mieszczą się w polu zainteresowania psychologii odbioru, a nie bezpośrednio ontologii literatury. Dzieło literackie, jakkolwiek szczegółowo programowałoby swój odbiór (przekonują o tym tradycja retoryczna i strukturalistyczne „poetyki odbioru”), nie przewiduje żadnych warunków przestrzennych, które byłyby odpowiednikiem lokalizacji topograficznej w analizowanym tu znaczeniu; także pod tym względem literatura adresowana jest do czytelnika anonimowego. Kontekst kulturowy dzieła literackiego ma wymiar niematerialny; nie można wskazać miejsc właściwych i niewłaściwych, lepszych i gorszych dla jego odbioru. Co więcej, lektura dokonuje się często niezależnie od okoliczności miejsca, czasami wbrew nim (jeżeli chcielibyśmy zestawiać realia odbioru z tematyką utworu i sposobem jej ujęcia). Także sąsiedztwo poszczególnych dzieł ma charakter wyłącznie świadomościowy – funkcjonuje jako system faktów i wartości doznanych i uznanych przez poszcze-

tej pracy odpowiednie wzmianki zniknęły, a więc decyzja przestała być wyborem i stała się fałszerstwem! Por. np. t e n z e, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1975, s. 214-216, repr. s. 219.

²¹ A. S z é k e l y, *Malarstwo hiszpańskie*, Warszawa 1977, tabl. 18.

gólnych czytelników, a w wymiarze zbiorowości jako tradycja, „ład idealny” opisywany przez Eliota. (Sąsiedztwo książek w czyjejś bibliotece może być co najwyżej znakiem kulturowym charakteryzującym właściciela). Dzieło literackie jako takie jest więc zabezpieczone przed konsekwencjami przestrzennych okoliczności odbioru, jego autonomia wobec rzeczywistości jest pod tym względem nieporównanie większa.

Osobnego rozważenia wymagałaby okoliczność wynikająca ze sposobu utrwalenia dzieła literackiego, z jego tekstowości – w kulturze współczesnej utrwalanej typograficznie. Jest to sfera spraw, analizowanych między innymi przez Onga²², dotyczących konsekwencji różnic między oralnym, piśmiennym i typograficznym sposobem przekazywania tekstów. „Przejdźcie od mowy oralnej do pisanej to w zasadzie przejdźcie od dźwięku do przestrzeni widzianej”, a druk, będąc „zagospodarowywaniem przestrzeni widzianej” – „wzmacnia i kształtuje oddziaływanie pisma na myślenie i wyrażanie” bardziej w duchu rozwiązań przestrzennych niż czasowych²³. Jest to kwestia o wielkiej doniosłości kulturowej, ale dotycząca tak ogólnego paradygmatu kultury, że jako rzecz oczywista i w równym stopniu odnosząca się do twórców i odbiorców może być pomijana w interpretacjach konkretnych utworów. Nie znaczy to, że nie powinna być poddana analizie jako ogólny warunek współczesnych interpretacji, także w perspektywie zmian, jakie wprowadza do rozumienia przez nas tekstów dzieł pochodzących sprzed epoki dominacji pisma, a później druku. Choć trudno uchwytne, jest to jednak, być może, najważniejsza okoliczność przestrzennego uwarunkowania odbioru i interpretacji dzieła literackiego.

Materialną niezależność od realnej przestrzeni dzieło literackie łączy z aktywnym wobec niej stosunkiem poznawczym. Dzieło malarskie jest zawsze szczególnym świadectwem widzenia – w najbardziej dosłownym rozumieniu tego słowa – świata; literaturę interesuje zrozumienie tego świata jako zespołu okoliczności określających człowieka, ale i współtworzonych przez niego. Stąd wynika znaczenie dla interpretacji trafnego odczytania kształtu przestrzeni powieściowej, właściwej analizy wszystkich aspektów jej organizacji, tj. wyznaczenia, kształtowania, funkcjonalizowania i waloryzowania – we właściwych im rozwiązaniach zawiera się bowiem autorska propozycja rozumienia świata.

²² W. J. O n g, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Japola, Lublin 1992.

²³ Tamże, s. 160.

Okoliczności czasu realnego w interpretacji dzieł sztuki ujawniają się w dwu zakresach: 1. Jako konsekwencje zmian fizykochemicznych zachodzących w materiale, w którym dzieło jest utrwalone, a w krańcowym przypadku jako konsekwencje utraty przez dzieło integralności w wyniku zniszczenia jego części; 2. Jako konsekwencje utraty przez dzieło powszechnej czytelności sensów uobecnionych w nim za pośrednictwem rozwiązań formalnych, zwłaszcza sensów związanych z jakościami materiału ulegającymi zmianom. Obydwa rodzaje zależności wynikają z trwania malowidła w czasie, jego w tym przypadku rzeczywistego starzenia się. Interpretacja dzieła sztuki musi sprostać obu tym wyzwaniom, a każde z nich ma dla jej owocności inne znaczenie. Ugruntowanie jakości artystycznych w fizycznych właściwościach malowidła sprawia, że interpretacja dzieła malarskiego zmienionego przez czas w wyniku procesów naturalnych bądź świadomych ingerencji człowieka (przemalowania związane ze zmianą gustu, zabiegi konserwacyjne przeprowadzane przeciw według różnych założeń teoretycznych) skażona jest w sposób nieuchronny błędem. W kontakcie z dziełem sztuki, a zwłaszcza w interpretowaniu go, chodzi przecież właśnie o „dokument czasu minionego”, o autentyczne to, co artysta powierzył czasowi z nadzieją przetrwania i oddziaływania na przyszłe pokolenia. Świadomość zmian charakteryzuje stan współczesny i dotyczy historii malowidła, ale nie przesłania ugruntowanego w nim dzieła, które spełnia się w odbiorze estetycznym, a także w interpretacji ikonologicznej. Nie są tego w stanie zmienić informacje na temat obrazu, nawet przekazane przez współczesnych; wiedza (na przykład o oryginalnej kolorystyce czy pierwotnej całości wobec zachowania się jedynie fragmentu) jest wartością, ale innego rodzaju i w samym przeżyciu estetycznym pomóc nie może, a w ugruntowanej w nim interpretacji informacje te wystąpią zawsze jako słowo cudze, a nie wynik własnego spostrzeżenia i zrozumienia, czyli spełnienia sensu obecności dzieła w świecie.

Druga z okoliczności czasu ujawnia się w interpretacji dzieł sztuki przede wszystkim jako zmiana ich funkcji. A nie jest to tylko kwestia poprawnego odebrania malarskiej reprezentacji rzeczywistości, choć i tu na przykład anonimowość wielu portretów jest świadectwem dojmującym. Czas, a właściwie dokonujące się w nim zmiany kontekstu kulturowego (związane również z tak nieistotnym w przypadku literatury czynnikiem jak prawo

własności artefaktu²⁴) sprawiają, że obraz traci swój pierwotny sens, związany z osobą lub instytucją, dla której był przeznaczony (nie było zamierzeniem Canaletta jako malarza widoków Warszawy tworzenie dokumentacji dla pokolenia, któremu przyszło to miasto odbudowywać); traci również oczywistość kod malarskiego ujmowania rzeczywistości, który poza „swoim” czasem funkcjonuje niejako przeciwko odbiorowi spontanicznemu (choć historia sztuki zna wiele przykładów niezrozumienia malarzy przez współczesnych). O próbach zaradzenia tego rodzaju odczuciom świadczą, stosunkowo częste w niektórych epokach, przemalowania oryginałów w nowym stylu, będące nie zawsze – jak się to potocznie ujmuje – przejawem barbarzyństwa, lecz właśnie dominacji funkcji czasu teraźniejszego nad funkcją uobecniania przeszłości. Materialność podłoża cech malarskich i semantycznych swą bezwzględną oczywistością sprawia, że cechy dzieła występują tu z formalną jednoznacznością, która – zwłaszcza wtedy, gdy utracony już został żywy kontakt z decydującą o niej konwencją – stawia rygorystyczne warunki odbioru sugerowanych treści. Dotyczy to zresztą nie tylko malarstwa, także architektury, co do której wiadomo już, że „w wielu kręgach kulturowych i epokach budowie, zwłaszcza świątynie i pałace, były pomyślane jako «znaki» lub «symbole», miały charakter semantyczny lub symboliczny”²⁵.

Tak bujnie rozwijająca się w ostatnich dziesięcioleciach interpretacja ikonologiczna dzieł sztuki²⁶ jest właśnie próbą przywrócenia świadomości odbiorców pierwotnej semantyki dzieł sztuki, zwłaszcza epok odległych:

W założeniach swych „metoda ikonologiczna” jest integralną interpretacją dzieła sztuki, opartą na analizie jego „preikonograficznej formy” tak, jak również jego „ikonografii”, kulminującą w analizie zwanej „ikonologiczną”, której celem jest uchwycenie „wewnętrznego sensu”, dzieła sztuki jako symptomu ogólnych tendencji kultury²⁷.

²⁴ Por. rozważania na ten temat [w:] J. B i a ł o s t o c k i, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, [w:] t e n ż e, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1987.

²⁵ M. W a l l i s, *Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury*, „Studia Estetyczne”, t. 6, Warszawa 1969, s. 117.

²⁶ W znaczeniu wprowadzonym przez E. Panofsky’ego [w:] E. P a n o f s k y, *Studies in Iconology*, New York 1939; por. t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1972.

²⁷ J. B i a ł o s t o c k i, *Kształt czasu*, [w:] t e n ż e, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 142.

Ostateczną wersją funkcji dzieł sztuki, zwłaszcza epok dawnych, jest świadczenie o samej sztuce – jej granicach i możliwościach: „Te same metody badawcze stosowane do dzieł dzisiejszych i dzieł z przeszłości odsłaniają [...] takie jakości, jakie świadczyłyby o przynależności wszystkich tych dzieł do jednego świata sztuki”²⁸.

Historia sztuki zna interesujące, choć kłopotliwe tak z teoretycznych, jak i praktycznych, a przede wszystkim etycznych powodów, przykłady uchyleń okoliczności czasu, co wprowadza do interpretacji błędną perspektywę konkretyzacyjną. Z sytuacją taką spotykamy się w przypadkach fałszerstw dzieł sztuki. Rzecz z pozoru dotyczy tylko czasu powstania dzieł. Charakterystyczny pod tym względem jest zapis wrażeń z obserwacji pracy włoskiego rzeźbiarza Dosseny, który w latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia produkował masowo rzeźby „antyczne”:

Niezwykłość jego twórczości wydaje się tak naturalna, że dopiero po chwili uświadamiamy sobie, iż istotnie jesteśmy świadkami inkarnacji mistrza renesansu i attyckiego rzeźbiarza. Historyka sztuki, a więc i mnie, myśl ta napawa równocześnie grozą i zachwytem. Wydaje się, że traci tu sens podstawowe prawo porządkujące nam oceny wszelkich sztuk, według którego dzieło powstać może tylko jeden raz w punkcie przecięcia się określonych, czasowo powiązanych przyczyn. Upada teza o przyczynowości [...]”²⁹.

W przypadku obcowania z fałszerstwami najistotniejszym momentem są jednak nie, skądinąd niezmiernie interesujące, okoliczności genezy, ale niespełnienie aksjologiczne, w którym nie ukonstytuowana w rzeczywistości „autonomia trwania czasu w dziele sztuki” (określenie Herlinga-Grudzińskiego) wytwarza złudzenie realności kontaktu z świadectwem czasu minionego. Interpretator narażony jest wskutek tego na wypowiedanie sądów nie mających żadnego uzasadnienia, nawet bowiem jeżeli konkretne fałszerstwo nie zostaje w danym momencie zdemaskowane, to zdania na jego temat fałszują w jakimś stopniu całość naszej wiedzy o sztuce³⁰.

W przypadku odbioru i interpretacji dzieła literackiego okoliczności czasu ujawniają swoje znaczenie w sposób całkowicie odmienny od tego, jaki jest właściwy dziełom malarskim. Ujawnia się tu przede wszystkim psychologiczny czas odbioru, a to z powodu fazowej budowy dzieła lite-

²⁸ M a k o t a, dz. cyt., s. 119.

²⁹ F. A r n a u, *Sztuka fałszerzy – fałszerze sztuki*, Warszawa 1988, s. 283-284.

³⁰ Por. informacje liczbowe na temat dzieł Corota i najsłynniejszą bodaj sprawę „Vermeerów” autorstwa van Meegerena, tamże, s. 6 i 304-337.

rackiego, która choć jest oboksobnym następstwem części występujących w zaplanowanej i raz na zawsze utrwalonej przez autora kolejności, to podczas percepcji ulega rozwinięciu i uzależnieniu od realnego czasu lektury. Dla interpretacji, z myślą o której ktoś przystępuje do lektury, najistotniejsze znaczenie ma stopień i sposób wypełnienia odcinka fizycznego czasu czytelnika poznawanym dziełem. Nie jest to wszakże właściwość jego samego, bo jego struktura jest atemporalna, ale okoliczność o podstawowym znaczeniu dla wszelkich czynności odbiorczych, także interpretacji, że należało o niej wspomnieć³¹.

W samym dziele okoliczność czasu ujawnia się jako dystans semantyczny będący wyzwaniem dla interpretatora. Powstaje on, nie tylko w przypadku utworów dawnych, jako funkcja zmian, jakie dokonały się w samym języku między momentem utrwalenia tekstu i momentem jego lektury. Interpretacja rozpatrywana w tej perspektywie to nic innego jak próba uzgodnienia dwu synchronii języka. Tworzywo językowe cechuje się szczególną wiernością w utrwalaniu i przekazywaniu znaczeń³², ale ta jego właściwość, jaką jest stała zmienność (w przypadku obrazu tworzywo wykorzystane i związane z konkretnym malowidłem ulega zmateralizowaniu i podlega już tylko zmianom fizycznym), wprowadza do wszelkich tekstów odcień niepewności semantycznej, która staje się wyzwaniem dla interpretatora. Tekst jako fundament bytowy dzieła nie ulega żadnym zmianom, jeżeli będziemy rozumieli to określenie dosłownie, ale zmieniać się mogą, i rzeczywiście zmieniają się, typowe (właściwe funkcjonowaniu języka w synchronii odbioru) ujęcia konkretyzacyjne warstw językowych dzieła. Są to zjawiska drobne, ale tego rodzaju, że mogą spowodować zmiany samego dzieła – jest to analizowany przez Ingardena fenomen „życia dzieła w jego konkretyzacjach”³³. Interpretacja jest zabiegiem nadbudowującym się nad konkretyzacją i korzystającą z jej materiału, choć dojść w niej musi do ponownej konfrontacji z samym dziełem. Dlatego nie ma poprawnej i owoc-

³¹ Kwestię tę szczegółowo zbadał i zreferował w swoich pracach R. Ingarden. Por. zwł. R. I n g a r d e n, *O poznawaniu dzieła literackiego* [ostateczna red.], Warszawa 1976; t e n ż e, *Formy poznawania dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1982.

³² Podstawowe znaczenie ma fakt, że interpretacja utworu literackiego dokonywana jest w języku jego własnego tworzywa. W przypadku dzieł sztuki interpretacja jest zarazem jakąś formą przekładu intersemiotycznego.

³³ R. I n g a r d e n, *O dziele literackim*, Warszawa 1988; rozdz. XIII „Życie” *dzieła literackiego*, s. 409-437; rozdz. XIV *Miejsce dzieła literackiego w bycie*, s. 437-452.

nej interpretacji idei dzieła bez jak najdokładniejszej rekonstrukcji jego macierzystej językowej synchronii, obejmującej zarówno czynniki indywidualne, jak i ogólne. W języku odbywają się wielorakie, o różnym stopniu szczegółowości i doniosłości, procesy ewolucyjne. Nauka o literaturze dysponuje bogatym arsenalem metod postępowania, pozwalających procesy te w tekście interpretowanego dzieła ujawnić i uchylić ich skutki dla jego zrozumienia, nigdy jednak ostatecznie i z absolutną pewnością. (Nie bez znaczenia jest tu charakter semantyki literackiej, wysoce indywidualnej, intencjonalnie metaforycznej, przenośnej, symbolicznej). Językowe tworzywo stwarza literaturze szansę wyjątkowo wiernego przekazu myśli, jest to jednak wierność, która obowiązuje obie strony szczególnego porozumienia, jakie dokonuje się w odbiorze, rozumieniu i interpretacji utworu literackiego. Dla interpretatora jest ona wyzwaniem, które spełnić się musi na bardzo konkretnym terenie tekstu.

Różnica między okolicznościami czasu i miejsca w interpretacji dzieł sztuki i literatury szczególnie wyraźnie występuje w sferze wartości. Dzieło sztuki udziela wartości przestrzeni, w jakiej się znajduje, natomiast czas przydaje dziełu wartości, gdyż trwając demonstruje ono swą moc, potwierdza powołanie sztuki do świadczenia o tym, co przemijalne. Dzieło literackie istnieje w przestrzeni realnej w sposób dyskretny, bo tylko za pośrednictwem świadomości czytelnika i jedynie jego wewnętrzne doświadczenie świata realnego może dowartościować; tak jest na przykład w typie lektury będącej zaprzeczeniem okoliczności zewnętrznych, zmierzającej do wytworzenia mentalnego azylu. Dzieło literackie jest „na miejscu” w każdych okolicznościach, dzieło malarskie – wskutek swego ugruntowania w malowidle – nie i wymaga właściwego sobie kontekstu kulturowego. Dzieło literackie waloryzuje konkretne doświadczenie przestrzeni poprzez odpowiednie modelowanie przestrzeni świata przedstawionego. Tam interpretacja przestrzeni musi wyjść od jakości technicznych, tu jest kwestią wiedzy człowieka o świecie. Natomiast okoliczność upływu czasu, podobnie jak w przypadku malarstwa, również utworom literackim przydaje wartości, sprawdzian czasu to zwłaszcza podstawowy, choć niewystarczający, warunek ukonstytuowania się arcydzieła³⁴.

³⁴ Na ten temat piszę w: A. Stoff, *Arcydzieła w systemie wartości i koniunktur kultury*, [w:] *Sztuka wobec prawdy. Nałęczowskie Dni Filozoficzne 1993-1995*, red. nauk. G. Sowiński, Nałęczów 1995, s. 55-76.

Interpretacja jest zrealizowaniem intelektualnego wymiaru obecności dzieł sztuki i literatury w świecie. Bez niej ich funkcjonowanie w społeczeństwie byłoby niepełne, ponieważ literatura i sztuka to nie tylko sfera piękna, ale i prawdy, do której twórcy starają się dojść w sposób właściwy uprawianym przez nich dziedzinom. Zrozumienie możliwie wszystkich okoliczności mających wpływ na przebieg interpretacji i jej wyniki to próba sprostania także wyzwaniu prawdy. W takim przekonaniu jest podstawowe uzasadnienie powrotów do refleksji teoretycznej nad problematyką interpretacji, a nawet zobowiązanie do niej.