

RENATA CZEKALSKA  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
e-mail: r.czekalska@uj.edu.pl

## O poszukiwaniu sensu dzieła sztuki (na przykładzie tekstów pochodzących z dwóch odległych kultur)

*Człowiek zachowuje się tak, jakby był twórcą i włodarzem mowy,  
podczas gdy to ona pozostaje władczynią człowieka.*

Martin Heidegger

### Abstract

#### In Quest for the Meaning of a Work of Art (On the Examples of Texts from Two Distant Cultures)

The present article is an attempt to visualise the process of perception of a literary work on the basis of two theoretical concepts, separated by chronological as well as geographical distance. The first one is based on the idea of aesthetic experience understood as an effect of *sahṛdayatā*, formulated by Abhinavagupta in his work titled *Abhinavabhāratī* as well as on his observations on the relationship between the art work and a spectator, formulated in a passage from *Dhvanyālokalocana*. The second – on the concept of perception of a work of art, formulated by Roman Ingarden, in the first decades of the 20<sup>th</sup> century.

The exemplary part of the article will focus on the place of word and image in literary works, with an attempt to depict their primary functions, on the example of Agyeya's *Goldfish*, and *Laughter* by Tadeusz Różewicz – two artistic creations belonging, just as the two presented aesthetic theories, to the same two, apparently disparate cultures.

Keywords: perception of a literary work; theoretical concepts of perception of a work of art; Abhinavagupta; Roman Ingarden; word and image in a literary work; Agyeya; Tadeusz Różewicz.

## Uwagi wstępne

Celem artykułu jest przedstawienie symetrii i analogii artystyczno-filozoficznych, dostrzegalnych w dziełach należących do dwóch odległych od siebie geograficznie kultur.

W tekście posłużę się dwiema (polską oraz indyjską) poetyckimi metaforyzacjami stanu zamknięcia czy, mówiąc ogólniej, utraty wolności. Zarysowo zreferuję także analogie odnalezione w dwóch (indyjskiej i polskiej) koncepcjach odbioru dzieła sztuki, prowadzącego do ukonstytuowania się przeżycia estetycznego.

Tłem dla rozważań podjętych w artykule staną się poglądy teoretyków należących do tak zwanej zachodniej tradycji intelektualnej, składające się na współczesny paradygmat myślenia o dziełach sztuki oraz pojmowania ich znaczeń i sensów, formułowane od czasów starożytnych.

Zanim jednak przejdę do omówień interpretacyjnych, przypomnę w skrócie europejski rodowód współczesnego myślenia o strukturalnych wieloznacznościach obrazu artystycznego (malarzkiego czy literackiego), przyjmując za punkt wyjścia istniejące w starożytnej grece słowo *εἶδος* (*eidos*)<sup>1</sup>, które oznaczało unaczynienie albo obraz (czyli jakikolwiek kształt) postrzegany (oglądany) wzrokiem, albo ideę – widzialną jedynie wzrokiem wewnętrznym (czyli, mówiąc popularnie: oczyma duszy). W filozofii Arystotelesa wyraz ten oznaczał wydobytą z wrażenia umysłu „istotę rzeczy”, a zatem – obraz umysłowy rzeczy.

Tradycja ta w nowożytnych teoriach sztuki w Europie określiła granice refleksji nad tym, co widzialne przedmiotowo lub podmiotowo. Na tle tej tradycji Fryderyk Nietzsche zaproponował termin „filozof-artysta”. Ta problematyka była motywem stale obecnym w rozważaniach myślicieli europejskich, od Platona<sup>2</sup> po Lévinasa. Ewolucja sztuki poetyckiej spowodowała, że odwrócenie terminu Nietzschego na termin „artysta-filozof” stało się metodologicznie uprawnioną postawą badawczą w dążeniu do poznania tego, co wymyka się powszechnemu ludzkiemu doświadczeniu, czyli pozostaje niepoznawalne za pomocą podstawowych pięciu zmysłów bądź dostępnych człowiekowi metod naukowych. Może najpełniej uzasadnił tę postawę niemiecki badacz struktur awangardowej poezji, Hugo Friedrich, mówiąc że poeci nowocześni „poszukują pewnego rodzaju transcendencji”<sup>3</sup>.

Kwestia odczytywania i interpretowania autonomicznego „obrazu” czy autonomicznego „słowa” jest ważną częścią współczesnego paradygmatu myślenia zarówno o samych dziełach sztuki, jak i o pojmowaniu ich znaczeń i sensów.

<sup>1</sup> W filozofii E. Husserla *eidos* (istota) jest tym, „co we własnym bycie pewnego indywiduum da się odnaleźć jako jego co”, ale jest przy tym „nowego rodzaju przedmiotem. Tak jak tym, co dane w indywidualnej naoczności albo w naoczności doświadczeniowej jest indywidualny przedmiot, tak tym, co dane w naoczności istnościowej jest czysta istota”; patrz: E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1975, s. 18 i 19–20.

<sup>2</sup> Platon: „Bo ja znowu nie umiem uwierzyć, żeby oczy naszego ducha zwracała w górę jakkolwiek inna nauka, jeżeli nie ta, która by dotyczyła bytu i tego, co niewidzialne...” Por. Platon, *Państwo*, Księga 7, 529B, przekł. i oprac. W. Witwicki, Kęty 2001, s. 237.

<sup>3</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, s. 210.

## Przykłady poetyckie

Pierwszym przykładem jest wiersz napisany przez Agieję<sup>4</sup>, zatytułowany *Złota rybka*; drugim – wiersz Tadeusza Różewicza pod tytułem *Śmiech*.

Agieja

### **Złota rybka**

Obserwujemy kształt  
za szkłem  
ryba chwyta powietrze.

Pragnienie kształtu także  
(za innym szkłem)  
jest wolą życia.

Kioto, 10 września 1957<sup>5</sup>

Tadeusz Różewicz

### **Śmiech**

Klatka była tak długo zamknięta  
aż wylął się w niej ptak

ptak tak długo milczał  
aż klatka otwarła się  
rdzewiejąc w ciszy

cisza tak długo trwała  
aż za czarnymi prętami  
rozległ się śmiech

z tomu *Twarz trzecia* (1968)

Obydwa teksty można scharakteryzować pod względem formalnym jako krótkie wiersze-obrazy, a ich artystyczne formy należy umieścić w szerokim kontekście poetyckich ruchów artystycznych XX wieku w obu kręgach kulturowych.

Zwróćmy uwagę na to, co te dwa utwory spokrewnia, i to na trzech poziomach:

- a) poziom pierwszy: pewien ascetyzm słowa (charakterystyczny dla poetów awangardowych),
- b/ poziom drugi: sytuacja egzystencjalna ryby i ptaka (jako dwóch symboli losu),
- c/ poziom trzeci – najważniejszy: funkcja oka i umysłu, czyli problem ekspresji i percepcji.

U Agieji „obserwujemy kształt / za szkłem”, rybę, która „chwytą powietrze”. Słowo „obserwujemy” umiejscawia czytelnika poza bytem obserwowanym, ale zarazem poprzez użycie liczby mnogiej, zaimka osobowego „my”, autor ustanawia hipotetyczną wspólnotę: ja, ktoś, inny. Jest to wspólnota czytelników, współudział w percepcji tego, co widzimy<sup>6</sup>. A widzimy obraz ryby w akwarium („za szkłem”), w miejscu zniewolenia, ryby uwięzionej.

<sup>4</sup> Agieja (1911–1987, właśc. Saćáidanad Hiranand Watsjajan); poeta, prozaik, eseista, tłumacz, redaktor, wydawca. Autor 50 książek: 19 tomików poezji, sześciu powieści, siedmiu zbiorów opowiadań, dwóch tomów wspomnień z podróży, 12 zbiorów esejów, czterech pamiętników; edytor około 20 książek. Tłumaczył na język hindi między innymi Iwo Andricza, Romaina Rollanda, Rabindranatha Thakura, Pára Lagerkvista.

<sup>5</sup> Son-machlī// ham nihārte rūp./ kāñc ke pīche/ kāñp rahī hai machlī.// rūp-trṣā bhī/ (aur kāñc ke pīche)/ hai jījīviṣā. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady zawarte w artykule są mojego autorstwa.

<sup>6</sup> Przyjmuję w tym miejscu, że użyty w oryginale zaimek pierwszej osoby liczby mnogiej, ham, występuje w tym wierszu w swojej podstawowej funkcji gramatycznej. Warto jednak wspomnieć, że ta postać zaimka w języku hindi tradycyjnie była używana (i nadal bardzo często wciąż jest) jako

Dopiero w drugiej części wiersza ten werystyczny obraz zostaje przeniesiony w inny wymiar, podwójny, bardziej uniwersalny. Pada deklaracja: „pragnienie kształtu”, które jest „wołą życia”, także „za innym szkłem”. To „inne szkło” może oznaczać każdą rzecz odseparowującą czytelnika od każdego bytu, czyli – każdy byt od każdego bytu. Zatem nie chodzi w tym wierszu jedynie o sam obraz ryby, obraz bytu udręczonego („chwyta powietrze”) brakiem wolności. Sens tego obrazu jest głębszy, metaforyczny. „Pragnienie kształtu”, jako wyraz „woli życia”, jest pragnieniem transgresji. Mamy zatem w tym wierszu o charakterze logicznego sylogizmu stopniowanie znaczeń, przejście od zmysłowego obrazu, w którym pragnienie ma wymiar biologiczny, do wymiaru intelektualnego czy duchowego. Emmanuel Lévinas uważał, że „widzenie jest wszak z istoty odpowiedniością tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne”<sup>7</sup>. Czyli, że „ekspresja jest obecnością bytu”<sup>8</sup>. W ten sposób Agieja, łącząc obraz z refleksją, odsłonił relację tego, co widzialne, z tym, co niewidzialne. „Pragnienie jest absolutne, jeżeli istota pragnąca jest śmiertelna, a Upragnione – niewidzialne”<sup>9</sup>.

Sześciowersowy tekst Agieji jest znakomitym przykładem aktualności diagnozy, że „dzieło sztuki znaczy więcej niż dzieło filozoficzne, gdyż to, co spowija znaki, jest głębsze od wszelkich oczywistych znaczeń”<sup>10</sup>. Taką diagnozę postawił Gilles Deleuze i można ją uznać za konsekwencję analiz funkcjonowania oka i umysłu w procesie percepcji dzieła sztuki. W wierszu napisanym przez Agieję wizualizacja sytuacji egzystencjalnej konkretnego bytu, ryby, jest swoistym intertekstem wpisanym w retoryczne figury poetyckie. Wytwarza siatkę znaczeń i sensów, nie do końca poddających się racjonalnemu sposobowi interpretacji.

Nie oznacza to wszakże, że ta poetycka synteza wizualności i retoryczności wymyka się logicznej analizie zapisanego tekstu – wprost przeciwnie. To, co pozostaje poza tekstem, jest suspensem i przesłaniem – wieloznacznością pojęcia wolności. Wolność bowiem jako stan rzeczy, czy jako ideę, można opisać, czy nazwać, przedstawić werystycznie lub metaforycznie, alegorycznie – lecz nie można pojęcia wolności, ani jej granic i sensów, wyrazić w formie figuratywnej.

Metoda suspensu zastosowana przez Agieję otwiera możliwość współpracy autora z czytelnikiem, tworząc przestrzeń komunikacji ponad historią i ponad czasem. Czytelnicze „ja” jest zawsze indywidualne, osobowe. Umberto Eco zauważył: „Artysta, powołując do życia pewną formę, czyni ją otwartą na nieskończenie wiele możliwych interpretacji”, i dopowiedział: „osoba czyni z siebie organ dostępu do dzieła i odkrywając je w jego istocie, jednocześnie wyraża samą siebie;

---

forma honorificum zaimka pierwszej osoby liczby pojedynczej. Teoretycznie – mniej więcej od lat 20. ubiegłego wieku, czyli od kiedy w poezji indyjskiej pojawiło się tak zwane liryczne „ja”, a wraz z nim afirmacja indywidualnej percepcji świata – poeci piszący w języku hindi zaczęli używać formy zaimka pierwszej osoby liczby pojedynczej. W praktyce jednak nie są w tym względzie ani jednomyślni, ani konsekwentni, zatem zwykle tłumaczeni w sukurs przyjąć może jedynie intuicja.

<sup>7</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*. Esej o zewnętrzności, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 354.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 213.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 30.

staje się, rzecz można, zarazem dziełem i swym sposobem widzenia dzieła”<sup>11</sup>. Taką sytuację miałam na myśli, twierdząc, że Agieję, rozpoczynając wiersz słowem „obserwujemy”, ustanowił hipotetyczną wspólnotę autora i czytelnika. O takiej wspólnotce Maurice Merleau-Ponty powiedział, że jest to „przejęcie cudzej myśli w akcie słowa”<sup>12</sup>.

W wierszu Tadeusza Różewicza – podobnie jak w wierszu napisanym przez Agieję – na planie pierwszym została przedstawiona sytuacja zniewolenia (tym razem w klatce) ptaka, jako swoistego synonimu bohatera sytuacji lirycznej. „Milczenie” ptaka czy „śmiech” należą bowiem, w swej szczątkowej formie, do elementów fabularnych. Ta niedopowiedziana fabuła dokonuje się pomiędzy pierwszym słowem tekstu: „klatka” – i słowem końcowym: „śmiech”, pozostając w domyśle czytelnika. Sam dramat uwięzienia nie jest wyrażony werbalnie, a jedynie poprzez akcesoria podlegające niszczyielskiej sile czasu. Klatka rdzewieje, staje się „prętami czarnymi”.

Słowem niejako nadrzędnym w tym wierszu jest „cisza”, w której dokonywał się dramat, zarówno żywego ptaka, jak i nieożywionej materii przedmiotu stanowiącego więzienie. Mamy tutaj do czynienia ze swoistą empatią autora do bytu żywego, podlegającego uwięzieniu, jak i do bytu materialnego, podlegającego prawom fizyki. Ta empatia została wyrażona dwoma zdaniami: „ptak tak długo milczał”, „cisza tak długo trwała”. Zatem przysłówek „długo” pełni funkcję nośnika czasu, głównego tła dramatu zniewolenia, wyrażonego pośrednio poprzez „milczenie” i „ciszę”. Milczenie należy do ptaka, cisza należy do świata zewnętrznego, niewyrażalnego. Mamy zatem przedstawioną przez Różewicza prefigurację wszystkich potencjalnych sytuacji jednostkowego bytu i jakiejś niewyrażonej, nieskończonej całości, sugerowanej przez „ciszę”. W kategoriach filozoficznych jest to relacja stosunku części do niemożliwej do wyrażenia ani obrazem ani słowem całości.

Ta relacja rozpoczyna się pozorną zagadką: dlaczego w klatce wylął się ptak? Tutaj zarówno funkcja obrazu klatki, jak i obraz ptaka wspomagane są przez stereotypowe skojarzenia: klatka – więzienie, ptak – symbol wolności. Tak przez stereotyp kulturowych skojarzeń czytelnik zostaje wprowadzony do wspólnoty emocjonalnych reakcji, czyli w proces percepcji utworu. Wtedy nietrudno wyprowadzić wniosek, że ptak – symbol wolności – urodził się wewnątrz klatki jako pragnienie, projekcja wolności, w marzeniu, czy w wyobraźni. A stało się tak, ponieważ klatka była długo, nieokreślenie długo, zamknięta. Nieokreślenie czasu wydaje się w wierszu aluzją do nieskończoności.

W tym miejscu tekstu Różewicz rozpoczyna ekstrapolację sytuacji poprzez akcentowanie – fragmentaryczne – tendencji rozwojowych. Oto długie milczenie ptaka spowodowało otwarcie klatki, która zaczęła rdzewieć. Można to w sposób uprawniony odczytać jako zwycięstwo żywego bytu nad materią, jeżeli za byt niewyrażalny uznać platońską ideę piękna<sup>13</sup>, jakim jest wolność nieookreślana

<sup>11</sup> U. Eco, *Sztuka*, tłum. P. Salwa i M. Salwa, Kraków 2008 s. 29 i 30.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1999, s. 87.

<sup>13</sup> Platon opisuje piękno jako „coś ponad wszelką istotę” (επέκεινα της ουσίας). Patrz: Platon, op. cit.

żadnym przymiotnikiem, czy tylko pragnienie wolności, wyrażone w upartym milczeniu ptaka.

Poeta zdaje się tworzyć w tym wierszu logiczny model rozumowania poetycko-filozoficznego: jeżeli uwięzienie trwa kategorycznie długo, rodzi się sprzeciw, najpierw w milczeniu i pragnieniu, które jest początkiem wyzwolenia – chociażby tylko duchowego – czyli uzyskania stanu autonomii wewnętrznej, niezależnej od sytuacji zewnętrznej. Różewicz tego nie akcentuje, ale jest to postawa nihilistyczno-prometejska, ukazana tutaj jedynie poprzez obrazowanie przemian zachodzących w relacji ptaka z otoczeniem, czyli klatką. Czy sytuację, w której klatka rdzewieje, można uznać za sugestię zwycięstwa ducha nad materią? Albo inaczej: czy funkcje obrazów i słów w wierszu Różewicza uprawniają do wyprowadzenia z tego tekstu takiego wniosku?

Sytuację komplikuje finał tekstu. Cóż bowiem znaczy obrazowa refleksja, że „cisza tak długo trwała / aż za czarnymi prętami rozległ się śmiech”? Na poziomie myślenia filozoficznego jest to – jak zauważył Eco – „przechodzenie od panowania zewnętrznego do panowania wewnętrznego i do coraz bardziej samoświadomej wolności”<sup>14</sup>. Na poziomie estetyczno-znaczeniowym wiersz Różewicza kończy się słowem „śmiech”. Śmiech jest drwiną, komentarzem do sytuacji osobowego „ja” umieszczonego w nieskończonym czasie, w sytuacji, która symbolizowana jest przez kategorię ciszy. Ten śmiech sugeruje, że jedynym finałem dążenia – w pragnieniu – do wolności, jest ostatecznie śmierć, rozumiana jako połączenie z nieskończonością form wszechświata. W tym sensie – i to właśnie mówi Różewicz – wszystko zmierza ku śmierci. Taką sytuację w sztuce współczesnej następująco charakteryzował Eco: „wszystko jest procesem śmierci, ale też jest momentem pozytywnym, w którym śmierć ma twarz promieniującą nieskończoną świadomością – ową nieuchronną i niepowstrzymaną świadomością, którą upaja się sztuka i w której spala się nie tylko ona, ale być może i cały świat kultury oraz współczesnej komunikacji”<sup>15</sup>.

Dwa wiersze pozornie tematycznie banalne, bo o rybie i o ptaku, odsłoniły energię zespolonego oddziaływania obrazu i słowa, jaką artysta może dysponować i świadomie stosować. Zwróćmy zatem jeszcze uwagę na fakt, że obecność obu bytów żywych można odczytać jako zachętę do odniesień symbolicznych znaczeń ryby i ptaka w kulturze, funkcjonujących na poziomie stereotypów (złota rybka spełniająca życzenia czy wolny ptak). Tym, co te teksty różni, jest sposób konstruowania sensu. Agieja wprost utożsamia się z czytelnikiem (poprzez konstatację: „obserwujemy”), natomiast Różewicz ukryty jest całkowicie poza tekstem, pozostawiając czytelnikowi całkowitą swobodę w interpretowaniu wiersza, jakby zachowując dystans zarówno do tekstu, jak i do potencjalnego jego interpretatora.

<sup>14</sup> U. Eco, op. cit., s. 137.

<sup>15</sup> Ibid., s. 137.

## Przykłady teoretyczne

Cytowaną powyżej opinię, że „Artysta, powołując do życia pewną formę, czyni ją otwartą na nieskończenie wiele możliwych interpretacji”, oraz że „odkrywając [dzieło] w jego istocie, [osoba] staje się [...] zarazem dziełem i swym sposobem widzenia dzieła”, Eco sformułował w 1963 roku.

Dla ilustracji przedstawię jednak dwie wcześniejsze propozycje interpretacji procesu percepcji dzieła sztuki, pochodzące – podobnie jak dwa przywołane w artykule wiersze – z dwóch odmiennych kręgów kulturowych<sup>16</sup>.

Raniero Gnoli, we wstępie do swojej pracy *Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, wydanej po raz pierwszy w 1956 roku, pisał o pewnych „nowoczesnych intuicjach” (*modern intuitions*), które mogą być paralelne do idei starożytnego indyjskiego filozofa Abhinavagupty<sup>17</sup>, ale jedynym nazwiskiem, jakie w tym miejscu przywołał, było nazwisko poety, Paula Valéry’ego<sup>18</sup>. Sam Gnoli właśnie w intuicjach dotyczących możliwości języka widział wspólny fundament europejskiego i indyjskiego pojmowania sztuki.

W pierwszych dekadach XX wieku polski fenomenolog Roman Ingarden (1893–1970) opublikował kilka prac poświęconych rozumieniu struktury dzieła sztuki (zwłaszcza dzieła literackiego, ale nie tylko) oraz doświadczeniu estetycznemu, związanemu z percepcją dzieła sztuki przez odbiorcę. Jedną z najciekawszych koncepcji sformułowanych przez Ingardena dotyczyła istnienia w dziele sztuki „miejsca niedopowiedzenia”, czyli takich, które w pewnym sensie implikują subiektywny, dla każdego wyjątkowy, odbiór dzieła. Rezultat odbioru, jaki następuje wyniku subiektywnego ich dopełnienia, Ingarden nazywa „konkretyzacją”. Po to jednak, żeby miejsca te mogły zostać „dopowiedziane”, i aby dzieło sztuki zostało w pełni powołane do życia, a więc stało się przedmiotem estetycznym, konieczne jest istnienie „perceptora” (termin używany przez Ingardena na określenie widza/odbiorcy) oraz interakcji pomiędzy autorem, dziełem oraz „perceptorem”.

Koncepcja Ingardena wydaje się oparta na „intuicji” symetrycznej do tej, za jaką podążyła myśl indyjskiego teoretyka Abhinavagupty. Możliwe jest bowiem wskazanie kilku paraleli pomiędzy tymi poglądami obu teoretyków, które dotyczą procesu odbioru dzieła sztuki. Koncepcję indyjskiego filozofa zestawiam z ideą Romana Ingardena, używając jako podstawy źródłowej wspomnianego już wcześniej opracowania Raniero Gnoiego, opierając się zatem na jego przekładzie, a zatem również interpretacji, pomysłu teoretycznego Abhinavagupty, zaproponowanego w dziełach *Dhvanyālokalocana* and *Abhinavabhāratī*<sup>19</sup>, w których sformułował on (ok. X w. n.e.) koncepcję przeżycia estetycznego pojmowanego

<sup>16</sup> Więcej na ten temat, zob.: R. Czekalska, *Wartości autoteliczne w kulturze symbolicznej. Na przykładzie indyjsko-polskich spotkań literackich*, Kraków 2013.

<sup>17</sup> Abhinavagupta (ok. 950–1020) – urodzony w Kaszmirze indyjski filozof, mistyk, poeta, teolog, egzegeta, autor komentarzy do traktatów poświęconych estetyce.

<sup>18</sup> R. Gnoli, *Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Varanasi 1968, s. XXX.

<sup>19</sup> Komentarz do traktatu *Nāṭyaśāstra* (ok. 200 p.n.e. – 200 n.e.), napisanego przez (najprawdopodobniej legendarnego) autora o nazwisku Bharata.

jako *sahṛdayatā* („pojmowanie sercem”; *consent of the heart* – w tłumaczeniu Gnolięgo).

Wydążące się z koncepcji sugestii estetycznej Anandawardhany<sup>20</sup> – który zresztą pisał o „bezgranicznej sansarze poezji”<sup>21</sup> – poglądy teoretyczne Abhinawagupty pozwalają sformułować pięć podstawowych zasad, warunkujących proces przeżycia estetycznego. Również pięć takich zasad, niemalże identycznych, daje się wyróżnić w koncepcji Romana Ingardena<sup>22</sup>:

1. Obydwaj myśliciele są zgodni co do tego, że dzieło sztuki musi zostać stworzone. Dlatego też podkreślają znaczenie roli artysty, czy poety, w tym procesie. „Podobnie jak Stwórca – czytamy w *Abhinavabhāratī*, 1. 4. – poeta stwarza dla siebie świat, według własnego uznania. Jest on rzeczywiście hojnie obdarzony mocą stwarzania różnorodnych, niezwykłych rzeczy”<sup>23</sup>. Dla Ingardena w sposób oczywisty konieczne było istnienie autora oraz oryginalnego dzieła, traktowanego jako punkt wyjścia lub – jak nazywa to on sam – jako „[t]o, co jest wytworem intencyjnych czynności autora”<sup>24</sup>.

2. Dzieło sztuki oddziałuje na widza – według *Natyaśāstry* (najstarszego indyjskiego dzieła poświęconego teatrologii i estetyce) konieczne jest istnienie przekaziciela emocji, stąd też ogromne znaczenie aktora czy tancerza, natomiast Ingarden stwierdza, że „przy odbiorze dzieła perceptor stara się przede wszystkim [...] «odczytać», lub lepiej powiedziawszy, zrekonstruować dzieło w jego efektywnych właściwościach, a czyniąc to zarazem – jakby pod sugestią dzieła – dopełnia jego schematyczną budowę”<sup>25</sup>, a zatem zakłada, że istnieją w dziele sensy sugerowane („sugestia dzieła”), umożliwiające bezpośredni (dzieło → perceptor) przekaz emocji.

3. Dla obu teoretyków, widz/perceptor – poprzez umożliwienie dziełu sztuki wejścia w proces percepcji – staje się twórcą formy estetycznej, będącej wypadkową samego dzieła oraz przeżycia estetycznego doświadczanego przez widza/perceptora. Powstająca w wyniku takiego procesu forma estetyczna ma dla każdego widza/perceptora postać absolutnie unikatową, niemożliwą do odtworzenia czy powtórzenia.

<sup>20</sup> *Śrīmad ānandavardhanācāryapraṇīto dhvanyālokaḥ śrīmadācaryābhinavaguptsviracitsyā vyākhyālaṅ-kr̥tāḥ*, ed. Durgaprasad, K.P. Parab, Delhi 1983, w. 13–14, s. 34; Anandawardhana (ok. 820–890) – indyjski filozof i esteta, przypisuje mu się autorstwo koncepcji zwanej teorią dhvani lub teorią sugestii estetycznej, którą przedstawił w traktacie *Dhvanyāloka*.

<sup>21</sup> Patrz: R. Gnoli, *Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Varanasi 1968, s. XLVIII.

<sup>22</sup> Zasady sformułowałam na podstawie licznych prac R. Ingardena, dotyczących teorii percepcji dzieła sztuki, między innymi: R. Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Rozprawy Wydziału Filologicznego – Polska Akademia Umiejętności, t. 67, nr 1, Kraków 1946; *Idem, O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960; *Idem, Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966; *Idem, Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970; *Idem, Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.

<sup>23</sup> Like the Creator the poet creates for himself a world according to his wish. Indeed, he is amply endowed with the power of creating manifold, extraordinary things [...]. *Abhinavabhāratī* 1.4. Patrz: R. Gnoli, op. cit., s. XLVIII.

<sup>24</sup> Patrz: R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne [w:] idem, Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, p. 138.

<sup>25</sup> Patrz: *Ibid.*, s. 138.



4. Intencje i cele autora nie mają istotnego znaczenia dla ostatecznej postaci dzieła, jaką przybiera ono dopiero w procesie odbioru. Mogą one wpływać na wstępną jego strukturę ponieważ, jak stwierdza się w *Dhvanyālokalocana*: „To, co dzieje się podczas przeżycia estetycznego, to [...] narodziny estetycznego smaku artystycznej ekspresji. Takie doświadczenie, podobnie jak kwiat rodzący się za przyczyną magicznego zaklęcia, posiada jako swoją istotę wyłącznie terażniejszość, nie jest związane ani z tym, co działo się wcześniej, ani z tym, co wydarzy się później”<sup>26</sup>. Podobny pogląd znaleźć można także u Romana Ingardena. Według niego również intencje i cele autora mają nikły wpływ na tę „unikatową” formę, jaką dzieło sztuki przybiera w umyśle perceptora, mogły jednak wpływać na postać wyjściową dzieła<sup>27</sup>.

5. Osoba widza/perceptora jest niezbędnym warunkiem rzeczywistego zaistnienia dzieła, czyli ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego. „[...] stan umysłu wyrażony w wierszu, itp., zostaje przeniesiony na aktora czy recytatora, a następnie na widza. Wszyscy troje – poeta, aktor i widz – w błogiej kontemplacji dzieła sztuki stwarzają isticie jeden świadomy byt, połączony tymi samymi doznaniem i odczuwaniem tej samej najczystszej rozkoszy”<sup>28</sup>. Także według Ingardena, który stwierdza, że: „Dzieło sztuki domaga się [...] pewnego czynnika istniejącego poza nim samym, mianowicie perceptora, który [...] je «konkretyzuje»”<sup>29</sup>, to preceptor pozostaje warunkiem koniecznym do powstania dopełnionej postaci dzieła sztuki.

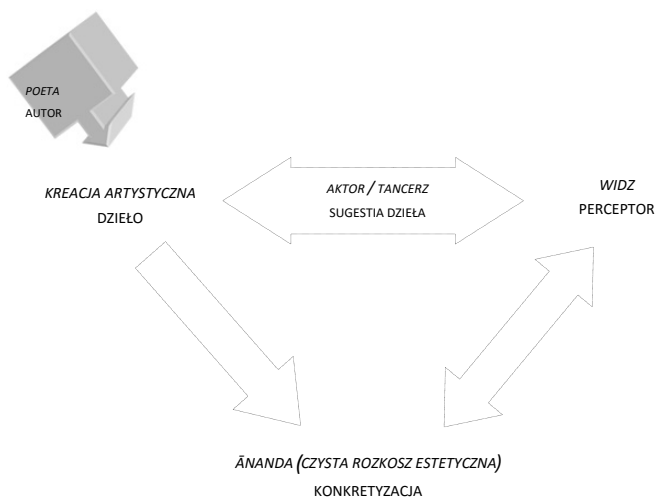
Poglądy obu myślicieli opisane powyżej można przedstawić za pomocą następującego schematu przedstawionego na rycinie 1.

<sup>26</sup> In aesthetic experience, what happens is „[...] the birth of the aesthetic tasting of the artistic expression. Such an experience, just as a flower born of magic, has, as its essence, solely the present, it is correlated neither with what came before nor with what comes after“; patrz: R. Gnoli, op. cit., s. XXXIII.; Patrz także: *Locana*, I.21 [w:] *The Dhvanyāloka of Śrī Ānandavardhanāchārya With the Lochana and Bālapriyā Commentaries by Śrī Abhinavagupta*, Benares 1940, s. 158–160): „adbhutaṣṭapavataḥ indrajālādirāṣṭapavataḥ saiva eva utpannā. vibhāvādicarvaṇā rasapratītiḥ. tatkālaḥ vartamānakāla eva sāro yasyāḥ saiva evakāravāvyāvartyaṃmāha – na tviti.”

<sup>27</sup> „Dzieło sztuki domaga się [...] pewnego czynnika istniejącego poza nim samym, mianowicie perceptora, który [...] je «konkretyzuje». [...] Znaczący to, że dzięki swej współtwórczej akcji przy odbiorze dzieła perceptor [...] dopełnia jego schematyczną budowę, usuwając co najmniej częściowo luki dzieła w określeniu, a równocześnie aktualizując niektóre momenty dzieła będące w stanie potencjalności. Powstaje w ten sposób konkretyzacja dzieła sztuki”. Patrz: R. Ingarden, *Wartości artystyczne...*, s. 138.

<sup>28</sup> „[...] state of consciousness expressed in the poem, etc., is transferred to the actor or the reciter, and to the spectator. All three – poet, actor and spectator – in the serene contemplation of the work of art, form in reality a single knowing subject, merged together by the same sensations and the same purified joy“; patrz: R. Gnoli, op. cit., s. L. W tym miejscu Abhinavagupta odwołuje się do słów swego nauczyciela, Bhaṭṭy Tauty: „yaduktam asmad upādhyāyabhaṭṭatautena: «nāyakasya kaveḥ śrotuḥ samāno’ nubhavas tataḥ» iti.”; por.: „Śrīmad ānandavardhanācāryapraṇīto dhvanyālokaḥ...” w. 13–14, p. 34.

<sup>29</sup> See: R. Ingarden, *Wartości artystyczne...*, p. 138.



Rycina 1. Schemat porównawczy procesu odbioru dzieła sztuki.

Źródło: opracowanie własne [na podstawie koncepcji Abhinawagupy (oznaczenia kursywą) i Romana Ingardena (oznaczenia tekstem)].

Nawet tak skrótowe omówienie obu koncepcji ukazuje pewną szczególną symetrię między teoriami dotyczącymi procesu percepcji dzieła sztuki – powstałymi całkowicie niezależnie od siebie, w dwóch różnych kręgach kulturowych, w odstępie czasu równym około dziesięciu wiekom.

Terminy stosowane przez każdego z myślicieli nieco się różnią; na przykład widz staje się perceptorem. Filozofów różni także pojmowanie sposobu, w jaki następuje przekaz emocjonalny dzieła (od aktora czy tancerza po sugestię tekstu). Ponadto każdy z nich inaczej nazwał sam rezultat przeżycia estetycznego.

Jednak pomimo tych różnic obydwie sposoby podejścia – zarówno ten prezentowany około X wieku przez Indusa, jak i ten zaproponowany przez żyjącego w XX wieku Europejczyka – uzasadniają próbę poszukiwania pewnego rodzaju uniwersalnej wyobraźni, determinującej intelektualne odczytanie dzieła sztuki oraz paralelnej nawet w odległych kręgach kulturowych.

## Uwagi końcowe

Tak oto, poprzez akt lektury tekstów dwóch poetów i dwóch filozofów, oddalonych od siebie geograficznie, czasem i kulturą – niemal niepostrzeżenie znaleźliśmy się w samym wnętrzu paradygmatu myślenia o sztuce, próbującej wypowiedzieć sens niewyraźnych problemów indywidualnego „ja”, dążącego do zrozumienia własnej świadomości i zewnętrznego świata.

Nowoczesny paradygmat myślenia o sztuce zakłada bowiem w samym akcie percepcji dzieła nieskończone pole możliwych interpretacji, a zatem niewyra-

żalną współpracę autora dzieła, samego dzieła i wreszcie jego odbiorcy, czyli tę przestrzeń intelektualnej współpracy, którą nazywamy „komunikacją”.

Niezależnie bowiem od okoliczności i od tego, czy punktem wyjścia takiej współpracy jest klasyczne indyjskie koncepcja doświadczenia estetycznego, postawa fenomenologiczna, czy idea dzieła otwartego, istotowo najważniejszy jest sam moment spotkania z sensem dzieła.

## Bibliografia

- Czekalska R., *Wartości autoteliczne w kulturze symbolicznej. Na przykładzie indyjsko-polskich spotkań literackich*, Kraków 2013.
- Deleuze G., *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.
- Durgaprasad, Parab K.P. (red.), *Śrīmad ānandavardhanācāryapraṇīto dhvanyālokaḥ śrīmadācāryābhinavaguptsviracitsyā vyākhyālan-kṛtaḥ*, Delhi 1983.
- Eco U., *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978.
- Gnoli R., *Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Varanasi 1968.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1975.
- Ingarden R., *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Rozprawy Wydziału Filologicznego – Polska Akademia Umiejętności, t. 67, nr 1, Kraków 1946.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, Idem, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1999.
- Platon, *Państwo*, przekł. i oprac. W. Witwicki, Kęty 2001.
- The Dhvanyāloka of Śrī Ānandavardhanācārya With the Lochana and Bālapriyā Commentaries by Śrī Abhinavagupta*, Benares 1940.