

Katarzyna Wejman

Estetyczna zasada nieodróżnialności H.-G. Gadamera a tekstualność dzieła sztuki

Hans-Georg Gadamer w ramach hermeneutycznych rozważań dotyczących doświadczenia dzieła sztuki oraz jego ontologicznych podstaw staje przed problemem obcości i nieprzyswajalności sztuki modernistycznej. Stawia ona bowiem pod znakiem zapytania obowiązywanie kanonów, a tym samym tradycję jako taką, która według Gadamera stanowi podstawę procesu rozumienia. Celem niniejszej pracy jest konfrontacja Gadamerowskiej próby odpowiedzi na wyzwanie, jaką dla jego filozofii była sztuka modernistyczna, z tekstualnymi oraz dekonstrukcjonistycznymi projektami Rolanda Barthes'a czy Jacques'a Derridy. Obie te perspektywy, Gadamerowska oraz tekstualna, podejmują odmiennie problem interpretacji: jako rozumienia, które osiąga się w trakcie hermeneutycznej rozmowy, oraz jako dekonstrukcji, która jest efektem czytelniczego zanurzenia w tekst. Ta zarysowana rozbieżność zasadza się na fundamentalnej różnicy w ujęciu funkcji i ontologicznej konstytucji znaku. Barthes i Derrida dekonstruują podział na znaczące i znaczone, podczas gdy Gadamer już na wstępie (może nawet *a priori*?) odrzuca lingwistyczną czy też semiologiczną charakterystykę znaku, ponieważ nie spełnia on żadnej istotnej roli w doświadczeniu żywej mowy. Pytanie tylko, czy Gadamerowi, ignorującemu problem znaku w analizach doświadczenia hermeneutycznego, udaje się wyłączyć z pola swoich rozważań kwestię struktury znaku, nie popadając przy tym w metafizyczną dominację znaczonego nad znaczącym.

Estetyka Gadamerowska powstała w dużym stopniu jako odpowiedź na romantyczną teorię estetyczną, w której dominowało pojęcie świadomości estetycznej wraz z krytycznym podejściem do dzieła. Owo spojrzenie charakteryzował dystans oraz wtórne doświadczenie dzieła sztuki. Przeciwstawiając się takiej perspektywie, filozof rozwija ideę nieodróżnialności estetycznej, która nie oddziela sztucznie dzieła od jego prezentacji, lecz zdaje sprawę z jedności doświadczenia sensu. Czy postawienie jednak tak silnego wymogu, który znosi element pośredniczący, oraz odrzucenie semiologicznych rozróżnień nie prowadzi do pominięcia ważnego ontologicznego momentu doświadczenia dzieła, jakim jest jego materialność?

Estetyka w hermeneutyce H.-G. Gadamera

Doświadczenie dzieła sztuki stanowi ważny moment w hermeneutycznej myśli Hansa-Georga Gadamera. W *Prawdzie i metodzie* staje się ono punktem wyjścia dla rozważań nad rozumieniem, przyswajaniem nieznanych oraz nierozpoznanych znaczeń tradycji oraz włączaniem ich do całościowego rozeznania w świecie. Tak jak różnego rodzaju teksty, tak i dzieła plastyczne są miejscem doświadczenia sensu, odsłony pewnych prawd życia wspólnoty oraz jej dziedzictwa. Widz, stając przed danym dziełem, ze swoją skończoną wiedzą i ograniczonym horyzontem, oswaja i pozbawia je obcości poprzez skonstruowanie takiego pytania, na które dany wytwór artystyczny i dostępna poprzez niego tradycja stają się zrozumiałą odpowiedzią. Filozof nazywa ten proces stopieniem horyzontów – w tym wypadku horyzontu widza i dzieła – oraz czyni je uniwersalnym modelem hermeneutycznym. „Rozumienie jest zawsze procesem stapiania się [...] horyzontów. [...] stare zrasta się z nowym w żywy sens”¹.

176|

Jednak wobec zmian w XIX i XX wieku oraz podnoszonych haseł o końcu sztuki tym dobitniej stawiane były pytania o prawomocność dzieła. Indywidualizm świata twórcy, przeniesienie ciężaru z rzeczywistości na artystyczne impresje otaczającego świata, rozbitcie, a w końcu całkowite odejście od przedmiotu czy przydanie płótnu i fakturze zasadniczej roli w artystycznej kreacji stanowią tylko przykłady wielu nowych zjawisk artystycznych. Sztuka modernistyczna okazuje się dla estetyki hermeneutycznej wyzwaniem, ponieważ chce zerwać z dotychczasowym pojęciem sztuki. Niemiecki filozof stawia natomiast przed sobą zadanie wykazania ciągłości tradycji malarskiej oraz postuluje pozorność zerwania moderny z klasycznie rozumianą sztuką.

¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 420.

Ma to osiągnąć poprzez znalezienie głębszego języka form². Wskazuje na to, że doświadczenie sztuki przynależy do bardziej podstawowego poziomu doświadczenia sensu, na którym niemożliwa okazuje się relacja podmiot–przedmiot, implikująca dystans badającego. Ten pozór zostaje zniesiony, gdy spojrzy się na doświadczenie jako grę, która rozgrywa się we własnym polu i czasie, posiadając odrębne zasady i rytmikę. Nie poddaje się ona linearnemu postępowi, lecz odnawia się wciąż przez powtórzenia na zasadzie koła. Uczestnicy muszą znieść dystans, aby móc w pełni zagrać, tzn. zaangażować i oddać się grze oraz uwolnić od instrumentalnego doświadczenia czasu. Gracze wciągnięci w grę stają się medium jej prezentacji. Przez swoją aktywność wystawiają ją dla widza, który wydobywa z niej pewne znaczenie zgodnie ze swoimi przedsądami, znanymi odniesieniami symbolicznymi ugruntowanymi w języku, tj. zgodnie ze skończonym horyzontem. Ten właśnie moment otwarcia gry dla widzów, wydobycia autonomicznego sensu – konstytuuje ją jako dzieło³. Za każdym razem, gdy ktoś podejmuje tę grę prezentacji, dzieło zostaje uwspółcześnione, tzn. włączone do nowych kontekstów zapytywania. Moment stąpienia horyzontu owego dzieła i odbiorcy, uzyskiwania ponawiającego się sensu jest również momentem zniesienia podziału na prezentację i na to, co prezentowane, czy na to, jak gracz gra, oraz na to, co odgrywa. Gadamer określa ten proces mianem estetycznej nieodróżnialności.

Doświadczenie dzieła sztuki, w takim ujęciu, jest nie tylko podstawą możliwego porównania i próbą wspólnego ujęcia Starej i Nowej sztuki, ale także propozycją odpowiedzi na pytanie: na czym widz ma się opierać, czyli do jakich wspólnych przedsądów sięgnąć, by zrozumieć dzieło. Zagadnienie okazuje się w takim stopniu trudne, w jakim malarskim projekcie modernizmu udało się odejść i odciąć od tradycji. Anna Jamroziakowa wskazuje na to, iż struktury symboliczne związane ze sferą mitu, obyczajów, relacji społecznych są w coraz mniejszym stopniu wykorzystywane jako „zaplecze dla praktyk artystycznych”⁴. Natomiast same artystyczne poszukiwania stają się horyzontem komunikacji tymczasowej. Zapewne dlatego Gadamer rozumienie dzieła określa jako zadanie. Skoro jednak nasze rozumienie jest możliwe tylko w odniesieniu do i na podstawie tradycji, to jak w ogóle możliwe jest tak dalekie od niego odejście? Być może dzieło, które, z jednej strony –

|177

² Sięga zatem do antropologicznej bazy doświadczenia sztuki, w ramach której rozwija pojęcie gry, symbolu oraz święta. Mają one zdać sprawę z ontologicznego wymiaru owego doświadczenia. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 29.

³ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 168-170.

⁴ A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja, Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 52.

jako byt podlegający rozumieniu – posiada charakter językowy i udostępnia się tym samym poprzez mowę na podstawie przesądów, to z drugiej – jest również bytem tekstualnym. Tekst konstituuje dystans i oddzielenie. Dystans oznacza, że tekst traci swą bezpośredniość względem wypowiedzi, ale zarazem pozwala na uwolnienie się od konkretnego autora mowy oraz umożliwia zaistnienie w innych kontekstach. W dziele sztuki byłby więc zawarty element wymykający się tradycji. Czy w takim razie problem związany z odbiorem i interpretacją abstrakcji nie pozostałby zbieżny z problemem ujęcia dzieła i tekstu? Wszak tekst w hermeneutyce Gadamerowskiej to jedynie pewien rodzaj wytworu, który tak samo podlega rozumieniu i interpretacji. Posiada własną czasowość, ale musi się również poddać uwspółcześnieniu poprzez dialog, by czytelnik mógł go oswoić. Z takim ujęciem problemu tekstu konkurują jednak inne, niehermeneutyczne podejścia. Konfrontacja Gadamerowskiej perspektywy z poststrukturalistyczną teorią tekstu może postawić ów problem w nowym świetle. Jak będzie wyglądał postulat ciągłości tradycji malarskiej w momencie skonfrontowania go z filozofią „źródłowej” różnicy?

Pojęcie tekstu

W Gadamerowskim ujęciu tekst stanowi jedynie fazę przejściową⁵ dialogu, martwy zapis wypowiedzi, który zostaje odczytany i przywrócony współczesnej mowie. Natomiast poststrukturalizm postrzega go jako grę znaczących niesprowadzalnych do ograniczeń wypowiedzi (*doxy*). Powzięcie tak różnych perspektyw wynikało z rudymen tarnej decyzji o odrzuceniu bądź przyjęciu modelu analizy bazującej na charakterystyce znaku, która to decyzja wyznacza ontologiczne horyzonty tekstu i jego interpretacji. Gadamer z perspektywy hermeneutycznej odrzuca zarówno strukturalistyczną, jak i jakąkolwiek inną (semiologiczną czy semiotyczną) koncepcję znaku. Tekst, jako zapis składający się ze znaków, jest tylko nośnikiem możliwego do wydobycia znaczenia. Natomiast to język poprzez słowa niesie w sobie horyzont zapytywania. Wykracza on poza jednostkowe świadomości swoich użytkowników, zawierając w sobie sposoby ich najbardziej elementarnego nastawienia⁶ i rozumienia rzeczywistości⁷ To słowo stanowi

178|

⁵ H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, tłum. P. Dehnel, w: tegoż, *Język i rozumienie*, Aletheia, Warszawa 2003, s. 114.

⁶ Nastawienie to Gadamer nazywa – za Heideggerem – prestrukturą rozumienia, przesądami (*Vorurteile*), mającymi dla niego charakter językowy. Patrz: H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 373-375.

⁷ Patrz: tamże, s. 544.

właściwy byt języka. Nie tyle odsyła ono do pewnej rzeczywistości, lecz niesie tę rzeczywistość w sobie. Nie można się nim posłużyć niczym narzędziem, jak znakiem zewnętrznym wobec rozumienia. Słowo zaś „przemawia”:

„Słowo przecież mówi, niezależnie od podziału na zdania, części zdaniowe, słowa, sylaby itd. [...] Pismo jest w całej duchowości jedynie pismem tu oto przeczytany, podobnie słowa i wyrażenia są tym, czym są, tylko jako mowa artykułowana”⁸.

Filozof nadaje więc prymat słowu w mowie wobec słowa jako zbioru znaków. Słowo wypowiedziane w odpowiednim momencie jest bytem niezależnym, z kolei znaki, pojęte jako ślady, nie istnieją poza innymi śladami i strukturą ich różnicowania się.

Z asymetrycznej struktury znaku poststrukturaliści wydobywają, obok znaczonego, wciąż aktywne znaczące. Odsyła ono nie tyle do stałego znaczonego, lecz do kolejnych znaczących bez momentu spełnienia. Derrida, w dalszym kroku, rezygnuje z pojęcia znaku na rzecz śladu, który nie musi już mieć nawet charakteru językowego. Przyjmuje formę dziejącego się tu i teraz wydarzenia. Naprowadza tropiącego na inne ślady, lecz ulega jednocześnie zatarciu w natłoku innych zdarzeń. Tekst tym samym, zamiast martwą formą, okazuje się polem działalności różnic. Barthes nazywa je polem metodologicznym⁹, gdyż doświadcza się go jedynie w aktywności, w grze odniesień czytania i pisania zarazem. Ta nieprzerwana praca jest rewolucyjną siłą, wykraczającą poza ograniczenia mowy. Dla Gadamera natomiast główną cechą tekstu powinna być czytelność, łatwość poddawania się lekturze. Jedynie poprzez mowę może on zostać zaktualizowany. Tekstualna gra odesłań Barthes’a nie ma określonego celu ani jakiejś ciągłości. To zdecentralizowana, mnożąca się struktura bez wytyczonych granic, tkanina złożona z różnych intertekstualnych splotów. Wyznacza ona, poprzez bycie odniesioną do potencjalnie nieskończonej ilości innych tekstów, przestrzeń nieograniczonej zmiany. Jako mozaika kodów, różnicuje fragmenty innych tekstów, wpisując je w tkaninę. Wplątuje się w nią również czytelnika, ulegającego logice znaczącego, tj. dezintegracji i zatraceniu w tekście. Intertekstualność stanowi warunek istnienia pisma, a właśnie tej podstawy pozbawia go perspektywa hermeneutyczna. Traktuje go jako jeden (konkretny, zamknięty) z członów procesu

|179

⁸ H.-G. Gadamer, *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, tłum. P. Dehnel, w: tegoż, *Język...*, s. 159.

⁹ R. Barthes, *From Work to Text*, w: *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Methuen & Co. Ltd, London 1980, s. 74.

dialektycznego, wydobywając z niego słowo, zamyka go zarazem na intertekstualność. Natomiast niewyczerpywalność hermeneutycznego sensu tkwi w wielości potencjalnych pytań. Tekst to jedynie praktyczny materiał, na podstawie którego można na różne sposoby wydobywać znaczenia związane z konkretnym zapotrzebowaniem chwili. Tekst zostaje więc zamknięty na ciągłą produkcję różnic. „Ta »niewyczerpywalność« zjawia się wyłącznie jako efekt zniesienia otwartego różnicowania, które jest jej niewyczerpywalnym źródłem”¹⁰.

Obie perspektywy łączy detronizacja autora jako podmiotowej instancji determinującej przebieg interpretacji. Barthes jednak rezygnuje także z klasycznie pojętego dzieła na rzecz pisma. W tekstualny splot – podobnie jak czytelnik – wplątuje się również i piszący, bez szansy na zakończenie czy początek. Tekst staje się niezależny od swojej genezy, ponieważ jakkolwiek punkt wyjścia podlega od razu, niejako wstecz, działaniu różnicujących odniesień. Autor nie umiera – nigdy go nie było.

Natomiast każdy element aktualizowanego hermeneutycznie dzieła pozostaje w zgodności z całością poprzez odniesienie do jakiegoś sensu, wspólnego horyzontu, któremu nic się nie może wymknąć.

„Tym, co ufundowało jedność dzieła, jest hermeneutyczna tożsamość. Jako rozumiejący muszę identyfikować. [...] Identyfikuję coś jako to, czym ono było lub czym jest, i tylko ta tożsamość stanowi o sensie dzieła”¹¹.

Gadamer nie dość, że determinuje możliwość odbioru dzieła pewną tożsamością, to przenosi jedynie punkt ciężkości z autora na czytelnika. „Tekst przyobleka rzecz w język, ale że tak się dzieje, jest ostatecznie dokonaniem interpretatora”¹².

Uwidacznia się tu jednak pewna niejednoznaczność w Gadamerowskim ujęciu tekstu. Filozof z jednej strony traktuje go jako całościowy wytwór, który osiąga różnorodne tożsamości w trakcie dialogicznej wymiany. W ten sposób funkcjonuje w językowym rezerwuarze wiedzy danej tradycji. Dla prawdziwego tekstu literackiego właściwa jest niewyczerpywalność interpretacji, otwartość na przyszłość, aktualność. Z drugiej strony występuje tekst jako użyteczny materiał, który przez samoalienację stanowi konieczną część dla pełni doświadczenia hermeneutycznego. Uniezależnia sens od kontekstu genezy, konkretnej sytuacji oraz psychiki twórcy.

¹⁰ W. Froman, *Lécriture and philosophical hermeneutics*, w: H.J. Silverman (ed.), *Gadamer and Hermeneutics (Continental Philosophy IV)*, Routledge, New York 1991, s. 140 emfaza oryginalna.

¹¹ H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, s. 33.

¹² H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 525.

W tym objawia się specyfika pisma: „Tylko przekaz pisemny może się oddzielić od samego trwania pozostałości dawnego życia”¹³. Okazuje się więc niezbędną kategorią w filozofii Gadamera. Dzięki niemu, przez odcięcie od procesu wytwarzania, staje się możliwy cały projekt równoczesności dzieła. Posiada więc metodologiczny prymat¹⁴. Gdyby nie materialność tekstu, z procesu wytwarzania nie wykształciłby się wytwór, który dalej mógłby funkcjonować w języku. Gadamer mimo to wyklucza ową materialność dzieła z procesu rozumienia, ponieważ to wypowiedź, która zostaje z tekstu wydobyta, a nie tekst, jemu podlega. Parafrazując, tekst nie jest bytem, który można zrozumieć. Stąd płynie wniosek, iż filozof wyklucza tekst z obrotu dzieła, pomimo że to właśnie on, rozumiany jako materialność wytworu, pozwala mu się ukonstytuować. Można więc potraktować tę niejednoznaczność jako podział na wytwór oraz jego stronę materialną.

Tekst w takim ujęciu podlegałby Barthesowej krytyce znaku i dzieła, gdyż Gadamer pojmuje materialność jedynie jako środek przekazu oraz podporządkowuje go wydobytemu znaczeniu. Barthes diagnozuje, że w metafizycznym podejściu nie tylko znak, lecz cały tekst ulega hierarchizującej opozycji znaczonego i znaczącego. Znak, jako struktura zamknięta, determinuje samo dzieło. „Podobnie ma się rzecz z klasycznym tekstem; zamyka on dzieło, wiąże z jego literą, podporządkowuje jego *signifié*”¹⁵. Pomimo że sens u Gadamera podlega jednak zmianom, np. przez odmienne uwarunkowania sytuacji dialogicznej, struktura podziału pozostaje ta sama. Wykluczając rozróżnienie na to, co znaczone i znaczące, podejmując taką a nie inną decyzję, eliminuje znaczące, a zarazem materialność wytworu. Hegemoniczne znaczone nadal wyznacza, pomimo przesunięcia akcentu z autora na czytelnika, nienaruszalny, pełny sens. Intertekstualność nie może tym samym wyłonić się spod władzy zamkniętego znaczenia. Jednak strukturalne możliwości zapisu są konieczne, aby pomyśleć hermeneutyczną tożsamość dzieła i słowo w swej niezależności. Filozof wpada w ten sposób w metafizyczną pułapkę. Skoro taki model rozumienia, który podporządkowuje i zamyka tekst w znaczonej, jest uniwersalny, to czy temu samemu procesowi podporządkowania nie ulega dzieło sztuki?

¹³ Tamże, s. 529.

¹⁴ Tamże, s. 530.

¹⁵ R. Barthes, *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki w: H. Markiewicz (oprac.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 191.

Sztuka modernizmu – abstrakcja

Wiek XX opanowali liczni kontrowersyjni artyści, tacy jak Edward Munch, Pablo Picasso, Wassily Kandynsky, Piet Mondrian czy Kazimierz Malewicz, którzy coraz śmielej eksperymentując ze sztuką, oddalali się od kanonów malarstwa klasycznego. Abstrahowali oni od przedmiotu rzeczywistego, rezygnując z mimetycznej funkcji malarstwa. Dla Michela Seuphora sztuka abstrakcyjna to każda sztuka, „która ani nie przypomina, ani nie sugeruje rzeczywistości, bez względu na to, czy ta rzeczywistość była, czy też nie była punktem wyjścia dla artysty”¹⁶.

Nie istnieje jednoznacznie określona granica, od której można by mówić o sztuce abstrakcyjnej, jednak różni krytycy sztuki zgadzają się, że momentem zwrotnym okazał się impresjonizm wraz ze sprzeciwem wobec akademizmu i standardowego podejścia do malarstwa. Negacją idei koloru lokalnego, stałych barw przedmiotów rzeczywistych, oraz zastąpieniem kontrastów światłocieniowych kontrastami barwnymi zapoczątkowali oni rewolucję koloru¹⁷. Wraz z nim zaczęto poddawać w wątpliwość jednoznaczność konturów, światłocien oraz perspektywę. Kolejnym wskazywanym punktem zwrotnym okazał się kubizm, który nie tyle bawi się kolorem, co skupia na formie. Posługuje się językiem zdekomponowanych kształtów w geometrycznych strukturach, nawarstwionych planów i prostopadłych linii. Natomiast punktem kulminacyjnym w tym procesie coraz większego przeformułowywania środków malarskich stał się niewątpliwie obraz Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle* z roku 1913¹⁸. Dzieło miało być rozpaczną próbą uwolnienia się od balastu przedmiotowości, gdzie kwadrat to bezprzedmiotowe odczucie, a białe tło to pustynia – nieskończoność¹⁹.

Owe malarskie eksperymenty można określić jako próbę dekonstrukcji, ponieważ ich celem było zbadanie i określenie malarskich kategorii, właściwych tylko dla niej. Co jednak najważniejsze, te eksperymenty miały się odbyć bez podporządkowania artystycznych form funkcji mimetycznej oraz

182|

¹⁶ A. Kotuła, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1997, s. 11.

¹⁷ Patrz: B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Arkady, Warszawa 1989, s. 14.

¹⁸ Trudno tu jednak mówić o jakimś bezpośrednim następstwie owych kierunków czy prostej linii rozwoju. Bożena Kowalska dementuje powszechny sąd, iż kubizm stanowił przygotowanie dla sztuki bezprzedmiotowej, która to przekracza jednak samą analizę formalną. Sugeruje, że dla abstrakcji geometrycznej mógł to być np. futuryzm wraz ze swoim teoretycznym zapleczem. Tamże, s. 52.

¹⁹ Patrz: tamże, s. 60.

wszystkiemu, co sztuka dotychczas powinna przedstawiać. Projekt modernizmu jest odejściem nie tylko od przedmiotu, ale także, a może przede wszystkim, desemantyzacją obrazu. Artyści modernistyczni traktowali płótno jako eksperymentalną przestrzeń formy i barwy, co rusz przekształcając elementy względem siebie. Badali relacje farby i kształtu, ich oddziaływanie na siebie oraz wzajemną strukturyzację, oglądając się coraz rzadziej za rzeczywistym przedmiotem i jego symboliczną rolę. Naruszyli tym samym ścisły związek znaczonego i znaczącego oraz ich hierarchię. Natomiast rola przedstawianego, w klasycznie pojętej sztuce, miała się ograniczyć do odwzorowania i zlania się z tym, co przedstawione, a więc innymi słowy, prezentacja powinna być zespolona z tym, co prezentowane na drodze nieodróżnialności estetycznej. Materialność pozostawała podporządkowana pewnemu pozaestetycznemu celowi, np. konkretnemu odniesieniu przedmiotowemu, lub nawiązywała do określonego sensu. Obraz w takim ujęciu to niezbywalna część kultury niosąca ze sobą przekaz tradycji. Natomiast dzieło w dobie modernizmu dotyczy „reguł tekstu, sumy związków syntaktycznych uwydatniających własną budowę i jej strukturalne granice”²⁰. Andrzej Turowski wprost stwierdza, że skupienie się na formalnej organizacji obrazu to zwrócenie uwagi na „relacje strukturalne samego znaku, [malarskie projekty] podejmowały próbę naruszenia wewnętrznego związku semiotycznego planu wyrażania i planu treści”²¹.

Proces przeformułowywania znaku od jego klasycznej postaci do gry znaczących i w konsekwencji – do śladu, można zaobserwować w następujących po sobie punktach zwrotnych malarstwa modernistycznego. Taką przemianą bywała często następstwem lub konfrontacją stylów, a także drogą konkretnych artystów i ich malarskich projektów. Cykl obrazów *Drzewo* Mondriana może być tego przykładem. Coraz bardziej następujące uproszczenie oraz oczyszczenie formy i koloru, mocniejsze oraz bardziej widoczne pociągnięcia pędzlem, które są centralizowane, stanowią abstrakcyjne wariacje wokół motywu drzewa. Temat natomiast został zdezawuowany, a raczej zmienił swoją rolę. Dla modernizmu stał się w końcu wyłącznie pretekstem i śladem własnej nieobecności. *Czerwone drzewo*²² z roku 1908 ma jeszcze charakter impresjonistyczny, silnie inspirowany van Goghem. Jako główne narzędzie malarskie został użyty kolor

²⁰ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy, artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 115.

²¹ Tamże, s. 8.

²² P. Mondrian, *Czerwone drzewo*, 1908, olej, Gemeentemuseum, The Hague.

wzmocniony i nienaturalny, ograniczony głównie do barw czerwonej i niebieskiej, które nadają obrazowi nierealny charakter. Dzieło to przede wszystkim gra tych dwóch kontrastujących kolorów. Układają się one w kształt rozłożystego drzewa, tętniącego czerwienią i czernią, a tło stanowi niebieska pustka z gdzieniegdzie prześwitującym materiałem płótna. Mondrian w swej impresji rzeczywistości przemienił ją „w swój własny idiom”²³. Na dwuprzestrzennym płótnie zrezygnowano z iluzji perspektywy trójprzestrzennego przedmiotu, a krótkie odcinki pionowo położonej przy drzewie farby mogą tylko sugerować przestrzeń poza nim. Pierwszy plan zostaje z kolei zaprezentowany przez same relacje kolorów. Taki kontrast barw może mieć silny wymiar symboliczny i sugestywny, gdzie głębia niebieskiego koloru oznaczałaby nieskończoność²⁴, a czerwień przedmiotu przemoc i tragedię skończonego życia.

Pomimo wyraźnego odniesienia do przedmiotu już w tym obrazie następuje drobne przesunięcie między przedstawieniem a tym, co przedstawiane. Plastyczna forma wymyka się pojęciom, na które może wskazać. Znaczące nie pokrywa się idealnie ze znaczoną – i w tym pewnie tkwi źródło niewyczerpywalności sensów, jakie dane dzieło może osiągnąć. Drzewo oraz przestrzeń są całkowicie odrealnione i mają silny wydźwięk symboliczny. Obraz w ten sposób może pokazać coś ważnego i nowego o harmonii czy bezwzględnych zasadach natury. W terminologii hermeneutycznej ma miejsce przyrost bytu, tzn. prezentacja mówi coś więcej o tym, co przedstawia. Sens może się w pełni ukazać dopiero poprzez obraz, odkrywając przed widzem, na przykład, prawdę o własnej skończoności i umiejscowieniu w świecie.

Kolejnym z serii obrazów jest *Kwitnąca jabłoń*²⁵ z roku 1912. Nie spełnia on już funkcji deskryptywnej, a forma drzewa, sugerowana przez tytuł, straciła swą przedmiotową wartość. Kompozycja stała się autonomiczna między innymi dzięki temu, że nie jest ograniczona do rzeczywistego obiektu, który okazał się jedynie jej zatartym śladem oraz poddaje się wyłącznie własnym malarskim wyznacznikom. Klasyczny język sztuki został przeformułowany w poetycką formę „wizualnego rytmu” oraz „optyczną aliterację”²⁶. Kolor został zredukowany do odcieni szarości, brązu, zieleni i ochry, przede wszystkim wspomagając formę. To ona staje się najważniejsza. Łukowate ciemne

²³ H.L.C. Jaffe, *Mondrian*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1985, s. 66.

²⁴ H. Jaffe podkreśla, że kolor niebieski szczególnie przez van Gogha był utożsamiany z wiecznością Patrz: tamże, s. 66.

²⁵ P. Mondrian, *Kwitnąca jabłoń*, 1912, olej, Gemeentemuseum, The Hague.

²⁶ H.L.C. Jaffe, *Mondrian*, s. 84.

linie łączą się w scentralizowaną i zrytmizowaną kompozycję, niejako konstrukcję, która jest zapisem pewnej formuły. Całe bogactwo i różnorodność natury, odtwarzanego fragmentu, została przeformułowana i ujarzmiona przez malarski alfabet. Faliste linie chaotycznych rozgałęzień oraz ostre kąty załamania zanikają, zamieniając się w miękkie i spokojne łuki. Organizują się one w linie horyzontalne i wertykalne. Sama ta struktura oznaczeń jest coraz bardziej zredukowana i surowa. Impresja natury została podporządkowana i przeformułowana w myśl gramatyki kubizmu.

*Szare drzewo*²⁷ z tego samego roku w kontekście dwóch poprzednich jest obrazem „pomiędzy”, pewnym przystankiem w Modrianowskich poszukiwaniach metody przekształceń. Kolor w przypadku tego obrazu został prawie całkowicie wyeliminowany, zachowany jedynie w zielono-szarych odcieniach. Natomiast faktura farby jest bardzo wyrazista. Gałęzie to jeszcze nie same łuki, ale też nie kąty, lecz miękkie pociągnięcia, osiągnięte przez energiczne muśnięcia pędzlem. Zarysowują one nadal drzewo, jednak to drzewo „zostało zmienione w rytmiczną grę linii, pozostawiając przedmiotową wartość każdej z części daleko za sobą”²⁸. Ten obraz może być również przykładem czy momentem wyeliminowania tła, całkowitego przekształcenia i wpisania trójwymiarowego przedmiotu w płaską przestrzeń płótna, które umożliwiło skupienie się na jego strukturalnych możliwościach.

Wchodząc w skład, a bardziej zachodząc na inną serię obrazów i jednocześnie korespondując z wyżej opisanymi, *Owalna kompozycja (drzewa)*²⁹ z roku 1913 jest kolejną ważną malarską konstrukcją. W dziele trudno się doszukiwać jakiegokolwiek uchwytnej postaci drzewa. Formy, z kształtów przypominających łuki, stały się bardziej prostokątne, aż w końcu uległy takim deformacjom i uproszczeniom, że nie jest możliwa identyfikacja gałęzi. Odczytania obrazu okazują się kwestią coraz bardziej nierozstrzygalną. Tytuł może dopełniać, ale też przeczyć temu, co zaprezentowane w obrazie. Nazwa oraz sam kształt konstrukcji nawiązują do charakterystyki kubitycznej, gdzie owal jest wyróżnioną formą. Jednak przedmiot w dziełach Mondriana ma dużo mniejszą, mniej esencjalną wartość w porównaniu z kubizmem, a skupia się bardziej na harmonii kompozycji³⁰. Pozostawione w nawiasie drzewa mogą być tylko pewną propozycją, nawiązaniem do

²⁷ P. Mondrian, *Szare drzewo*, 1912, olej, Gemeentemuseum, The Hague.

²⁸ H.L.C. Jaffe, *Mondrian*, s. 82.

²⁹ P. Mondrian, *Owalna kompozycja (Drzewa)*, 1913, olej, Stedelijk Museum, Amsterdam.

³⁰ H.L.C. Jaffe, *Mondrian*, s. 23.

opisywanej serii obrazów. Natomiast to, co prezentowane, to nawet nie ślad natury, ale raczej ślad dzieła. Główna oś linii naśladuje kompozycje z innych obrazów, jedynie zapowiadając rysunek³¹.

Powyższe analizy mają charakter bardziej poststrukturalistycznego czytania niż hermeneutycznej interpretacji. Miały na celu wykazanie, w jaki sposób przedstawiony na obrazie przedmiot zamienia się w swój własny idiom – a ostatecznie w ślad swojej nieobecności. Jak przedmiot jako znak uwalnia się od odniesienia przedmiotowego, a relacja znaczonego i znaczącego staje się coraz bardziej luźna i nieoczywista. O specyfice malarzkiej dekonstrukcji świadczą, po pierwsze – formalna analiza dzieła – niebiorąca pod uwagę znaczenia i klasycznej funkcji symbolicznej sztuki, po drugie – eksperymenty oraz po trzecie – samo skupienie się na malarzkiej kompozycji, możliwej dzięki takiej a nie innej materialności obrazu. Poststrukturalistyczne spojrzenie na obraz abstrakcyjny pozwala dostrzec go i zachować w jego nieczytelności, a przynajmniej w niecałkowitej czytelności poza ograniczeniami *doxa* – przywołując tezy Barthes'a o tekście. Abstrakcja definiuje swoje własne kategorie i granice, by je przekroczyć oraz obalić w kolejnych próbach – jest paradoksalna. Natomiast jakiegokolwiek osiągnięte znaczenie poprzez lekturę pozostaje równie niepewne i niepełne jak każde inne. Czytelnik bardziej zatracza się w labiryncie linii i kształtów, niż stapia horyzonty. Wiąże się to z innym sposobem traktowania gry. Gra łuków i barw, np. obrazu *Kwitnąca jabłoń*, niczego poza sobą nie prezentuje, może ewentualnie przedstawiać siebie. Dana linia może być odebrana jako linia tylko i wyłącznie poprzez zbiór innych linii i różnicę między nimi. Każdy element jako znaczący poprzez grę odniesień i konfrontacji nieustannie produkuje kolejne odniesienia. Odbiorca nie dokonuje własnej autoprezentacji dzięki takiej prezentacji, lecz właśnie siebie zatracza i dekonstruuje. Odbiorca włącza się do gry, tropiąc ślady. Gadamer odwołuje się do pojęcia gry i współudziału widza, również pisząc o dziele kubistycznym. Przyznaje, że trudno już mówić o abstrakcyjnym obrazie i naiwnie odbierać go jako widok z codziennego życia. Konieczna jest aktywna postawa widza. „Trzeba własną pracą zsyntezować różne cięcia, których zarys pojawia się na płótnie, aby na koniec odbiorca był równie przejęty i zbudowany głęboką harmonią i trafnością stworzonego dzieła”³². Sztuka, szczególnie modernistyczna, to wyzwanie, a osiągnięcie hermeneutycznej tożsamości – czyli odebrania dzieła jako coś, zrozumienia go – to dla widza zadanie.

³¹ Patrz: tamże, s. 86.

³² H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, s. 10.

Intertekstualność w przeciwieństwie do kontekstu, czyli danej chwili i konkretnego zadanego pytania, nie zamyka dzieła na inne obrazy, a także nie zamyka dzieła w sobie. Obraz nie daje się nigdy w pełni wypowiedzieć, ponieważ ciągle wymyka się ku innym dziełom, tytułom czy odmiennym formom sztuki. Wymyka się w tym znaczeniu, że składa się z tekstu – w ten sposób jego elementy są częścią innych dzieł. Intertekstualność pozwala swobodnie przykładać, porównywać i zestawiać dany obraz z innymi dziełami sztuki, bez zadania uzyskania wiążącej odpowiedzi. To dryf, bez zakotwiczenia³³. Produkowanie kolejnych różnic znaczących pozostaje niezależne i nieograniczone w przeciwieństwie do niewyczerpywalności dzieła, które jest określone przez dane pytanie i daną chwilę.

Takie czytanie i analizowanie dzieł wymaga jednak zmierzenia się z Gadamerowskim pojęciem estetycznej nieodróżnialności. Sztuka w dobie romantyzmu zaczęła się usamodzielniać, wychodzić poza funkcje religijne i wspólnotowe, uzyskiwała własne prawa i perspektywę. Doświadczenie estetyczne ulegało pogłębiającej się subiektywizacji oraz stało się niesprowadzalne do jakiegokolwiek innego rodzaju doświadczenia. To świadomość estetyczna, jako pewna postawa wobec dzieła, oceniała dzieła według przez siebie ustanowionych kanonów piękna. Stanowisko to różniło się zasadniczo od koncepcji smaku, który integrował estetyczne ideały oraz nadawał określony kształt życiu wspólnotowemu, wyrastał niejako z całości kultury. Owa świadomość działała na zasadzie abstrakcji. Wyłączała poza obręb dzieła wszystko to, co choć nie bezpośrednio, jednak na nie się składa, tzn. kontekst, w jakim dzieło zostało wytworzone, różne funkcje, jakie spełniało, oraz pomijała wszelkie warunki jego dostępności. Przeżycie świadomości estetycznej ma „kierować się na dzieło jako takie, abstrahuje zaś od związanych z tym dziełem pozaestetycznych momentów: celów, funkcji, znaczenia treści”³⁴. Co tym samym oznacza, że wrywała dzieło sztuki z jego świata – tym właśnie jest odróżnienie estetyczne: poszukiwaniem jedności dzieła wyłącznie w jego formie bez odniesienia do treści³⁵. Poprzez abstrahowanie przedstawia sobie fikcyjne czyste dzieło i doświadcza je tylko w tym momencie. Filozof oponuje przeciwko takiemu ujęciu doświadczenia estetycznego i wskazuje, że nie jest ono możliwe bez konstytuujących je „zewnątrznych” funkcji, a także przypadkowych warunków prezentacji.

³³ Patrz: R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewiańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 84.

³⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 137.

³⁵ Patrz: tamże, s. 146.

Nie odbywa się ono również na drodze jakiegoś wyrwanego beczasowego momentu, lecz doświadczenie dzieła zawsze zostaje wpisane w szerszy życiowy kontekst. Gadamer łączy to dalej z budowaniem własnego samorozumienia i tożsamości³⁶. Przeciwstawia czystemu estetycznemu spojrzeniu postulat estetycznej nieodróżnialności. Oznacza ona, że wszelkie różnienia tego, co prezentowane i samej prezentacji, wyodrębnianie zasad i metod kształtowania dzieła czy koncepcji leżącej u jego podstaw są wtórne i drugorzędne. Dla widza nie jest istotny sposób gry ani to, czy dany epizod to element życia, czy wydarzenie na scenie. Ważne staje się doświadczenie sensu całości. „Nieodróżnienie pośrednictwa od samego dzieła jest właściwym doświadczeniem dzieła”³⁷. W innym miejscu Gadamer wprost pisze o ontologicznej nierozdzielności obrazu i tego, co on prezentuje. Pośrednictwo ma zostać włączone w prezentację sensu, co właściwie równa się zniesieniu pośrednictwa w momencie osiągnięcia zrozumienia. Widz powinien się skupić na tym, co dana prezentacja przed nim odkrywa i jaką prawdę może dzięki niej poznać.

Estetyczne nieodróżnienie w doświadczeniu hermeneutycznym nie tylko łączy z powrotem dzieło z *jego światem* i sięga głębiej niż abstrahująca świadomość estetyczna, ale też wyklucza pewien istotny moment dzieła – jego materialność. Staje się ona szczególnie istotna właśnie w przypadku sztuki abstrakcyjnej, dla której konstytutywne są, po pierwsze, problematyzowanie własnej materialności, po drugie, wyszukiwanie dla siebie tylko właściwych kategorii oraz, po trzecie, liczne związane z tym eksperymenty. Nie jest to kwestia samego stematyzowania problemu materialności czy relacji strukturalnych obrazu. Uwydatnia to rolę i wpływ materialności obrazu na prezentację i na możliwość innych odczytań. Tekstualność, jako przesunięcie między znaczoną a znaczącą, sprawia, że obraz czy tekst nie może się wyczerpać, a tym bardziej nie pozwala zamknąć się osiągniętemu znaczeniu w sobie samym. Samo stawianie pytań nie wystarczy – zdanie dzieła na zapytującego ogranicza je do danej chwili i do przedsądów widza. Doświadczenie obcości czy dystansu charakterystyczne dla materialności – którą w trakcie Gadamerowskiego czytania widz ma w pełni znieść – nie jest ani wtórne, ani drugorzędne, lecz okazuje się jego ontologicznym momentem. Przyjmując Gadamerowskie założenia, należałoby stwierdzić, że analizy obrazów Malewicza nie są prawdziwym doświadczeniem sztuki, lecz jedynie pewną krytyką. Za ledwie część takiego opisu mogłaby być przykładem właściwego doświadczenia. Linie, załamania,

³⁶ Patrz: tamże, s. 152.

³⁷ Tamże, s. 181.

brak perspektywy, zmiany gęstości farby itd., choć składają się na prezentację, zostają jednak w ramach niej zniesione. Jeśli to, co w powyższej analizie zostało podkreślone, miałoby charakter drugorzędny, to strona tekstualna dzieła nie miałaby wpływu na to, co jest prezentowane i jak jest odbierane. Przecież wszelkie dalsze odczytania dzieła są możliwe wyłącznie dzięki kolejnym pytaniom i nowym sytuacjom oraz zewnętrznym warunkom.

Zakończenie

Gadamer, odrzucając problem znaku, uśmierca jednocześnie tekst, a także znosi w momencie prezentacji elementy pośredniczące. Konfrontacja pojęć wypracowanych na gruncie estetyki hermeneutycznej z szeroko rozumianą sztuką abstrakcyjną i problemem jej odbioru miała jednak na celu wykazanie, iż materialność, czyli tekstualność dzieła sztuki, nie może być traktowana jako kwestia drugorzędna. Uznanie nieodróżnialności estetycznej jako pierwotnej wobec analizy wyklucza bowiem intertekstualność, niewyczerpywalność sensu oraz to, co w sztuce abstrakcyjnej jest jednym z najciekawszych momentów – zabawę materią oraz znaczącymi. Abstrakcja stanowi pewien punkt kulminacyjny w próbach eksplikacji materialności dzieła malarskiego za pomocą przysługujących sztuce wizualnym środków. Tekstualne rozsuniecie między jednym a drugim powtórzeniem prezentacji, czyli pęknięcie i przez to niepełność sensu, który stanowi cel budowy hermeneutycznej tożsamości dzieła, nie dotyczy jednak wyłącznie kubizmu czy sztuki bezprzedmiotowej. Tekstualność jest ontologicznym momentem doświadczenia dzieła sztuki w ogóle, a nie jedynie fazą przejściową i możliwym do zniesienia elementem pośredniczącym. Gadamer nie dostrzegał w tekście nic więcej poza martwym zapisem oraz wytworem, który należy przywrócić żywej mowie. Wynikało to z odrzucenia przez niego charakterystyki znaku i, w konsekwencji, pominięcia produktywnej mocy znaczących i nieskończonej aktywności, która umożliwia ciągłą otwartość na nowe konteksty. Pozór bezpośredniości wydarzenia mowy prowadzi do skonstruowania dialektycznego modelu rozumienia. W osiągniętym porozumieniu, stopieniu horyzontów, ginie to, co obce, tak jakby dało się ono całkowicie przyswoić w efekcie zniesienia. Sztuka abstrakcyjna, oddalając się od tradycji malarskiej oraz jednocześnie od prostej percepcji rzeczywistości, w coraz większym stopniu dekonstruowała sam język. Wczytanie się w ten język, podjęcie wyzwania lektury, wymaga wydania się na to, co inne – a nie zniesienia owej inności w roszczeniowym geście hermeneutyki.

Czy poststrukturalistyczne odczytania dotyczą w takim razie specyfiki dzieła abstrakcyjnego? Jest ona, w myśl logiki śladu, na pewno niewyczerpywalna oraz niedająca się do końca zdefiniować i określić. Zapewne jednak hermeneutyka filozoficzna Hansa-Georga Gadamera, tak jak i poststrukturalizm w wydaniu Jacques'a Derridy i Ronalda Barthes'a to też jedynie możliwe perspektywy spojrzenia na dzieło abstrakcyjne.

Niewątpliwie orientacje badawcze proponowane przez poststrukturalizm i współczesną hermeneutykę, feminizm i przeformułowaną psychoanalizę [...] dokonują istotnych wyłomów w monolitycznym bloku tekstów o sztuce nowoczesnej. Daleko im jednak jeszcze do sprowokowania refleksji krytycznej w kręgu znudzonych [...] historyków sztuki, nie mówiąc już o turystach tłoczących się w niezliczonych centrach i ośrodkach, muzeach i galeriach świata.

A. Turowski, *Awangardowe marginesy*