

IRENA CHAWRILSKA
Uniwersytet Gdański*

Doświadczenie znaku. Ku poetyce dzieła hybrydycznego

The experience of a sign. Towards the poetics of the hybrid work of art

Abstract

This article proposes to focus on the hybrid work of art from the perspective of aesthetic experience. The category of aesthetic experience is helpful in creating the poetics which focuses on the role of the recipient. From the perspective of this article, it is important to analyze how the recipient constructs the meaning of the hybrid work of art (if this is possible), and to look at the process of its interpretation. Although the reception of each hybrid work of art should be considered as unique (as has been postulated by Rüdiger Bubner), the category of aesthetic experience turns out to be helpful and can be regarded as a kind of poetics of the hybrid work of art. The article distinguishes four stages of the aesthetic experience: sensory perception of the hybrid work of art, an emotional response, an attempt at interpretation, and the final completion.

* Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Wita Stwosza 55
80-952 Gdańsk 5
e-mail: i.chawrińska@gmail.com

Dzieło sztuki? To złudzenie. To rzecz, co do której mieszczuch pragnie, aby jeszcze istniała. To przeciwne prawdzie i przeciwne powadze. Prawdziwą i poważną jest jedynie owa bardzo krótko, skrajnie skoncentrowana chwila muzyczna... (Mann 1960: 238)

Kiedy Willard Bohn pisze o percepcji poezji wizualnej w swojej pracy *Kryzys znaku* (Bohn 2006: 24), ostatecznie nie udziela odbiorcy poezji wizualnej żadnych rad, jak czytać i oglądać bądź oglądać i czytać, a pewnie też i coraz częściej słuchać dzieł, które przekraczają granice literatury i rozmaitych sztuk wizualnych. Bohn pozostawia odbiorcę tego typu dzieł w świecie jego własnych konstrukcji sensu:

W ostatecznym rozrachunku, każde dzieło jest szalupą dryfującą po morzu polisemicznej perwersji, które co rusz grozi jej zatopieniem. Wszyscy jesteśmy Robinsonami, rozbitkami na wyspach tekstu, podejmującymi desperackie próby narzucenia obcemu krajobrazowi choćby namiastki sensu. Podobnie jak akt stworzenia, akt interpretacji to w najlepszym wypadku gest wysoce ryzykowny (Bohn 2006: 25).

Czy w takim razie zadaniem odbiorcy jest podążanie za własnym doświadczeniem dzieła? Zapewne do tego nawoływałby niemiecki filozof Rüdiger Bubner, który szczególnie podkreśla rolę jednostkowego odbioru dzieła. Według niemieckiego profesora, dzieło stanowi *singulare tantum* i warto spróbować pojąć je w tej pojedynczości i unikatowości. Owa wyjątkowość może wyrażać się w doborze barw, specyficznych pociągnięciach pędzlem, niespotykanym ułożeniu słów czy prowadzeniu narracji w taki a nie inny sposób. Przywoływany już przeze mnie Bohn również podkreśla istotną rolę doświadczenia w odbiorze poezji wizualnej, kiedy pisze: „Przedsięwzięcie literackie jest utrudnione i zarazem wspomagane przez różnorodność doświadczeń, które odciskają swoje piętno na funkcjach pełnionych odpowiednio przez czytelników i pisarzy” (Bohn 2006: 25). Bohn zwraca uwagę na dwutorowość doświadczenia. Z jednej strony to twórca w specyficzny sposób zamyka w dziele swoje doświadczenie świata, a następnie odbiorca to doświadczenie świata artysty konfrontuje ze swoimi przeżyciami.

Podstawę doświadczenia estetycznego jakiegokolwiek dzieła sztuki stanowi zmysłowe zetknięcie z nim, o czym pisze również Bubner (Bubner 2005: 68). Czy znaczy to, że dzieła należy doświadczyć i to w zmysłowy sposób, żeby cokolwiek o nim powiedzieć? Czy doświadczenie to może przebiegać niezależnie od wiedzy o sztuce czy literaturze i wskazówek interpretacyjnych? Bubner z pewnością odpowiedziałby na to pytanie twierdząco. Dzieła nie mają, jego zdaniem, obiektywnych właściwości artystycznych czy jakości¹. Jak

¹ Przedmiot estetyczny konstryuuje się w wyniku przeżycia estetycznego i niekoniecznie musi być dzie-

zauważa: „Dzieło istnieje tylko wraz z historią jego pojmowania i interpretacji” (Bubner: 70). Tożsamość dzieła powstaje za sprawą nowych doświadczeń estetycznych kolejnych odbiorców. Ale czy do tego nie jest konieczny artefakt usytuowany w muzeum albo opasła książka o wielowątkowej fabule? Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na dwa pytania: Czy doświadczenie estetyczne może zostać uznane za język opisu dzieła sztuki? W jaki sposób można mówić o doświadczeniu dzieła hybrydycznego, które często nie jest już dziełem *sensu stricto*?

1. Widzialna poezja czy czytelny obraz

Warto zastanowić się na początku, czy zasadne jest postrzeganie współczesnej sztuki w kategoriach dzieła albo nie-dzieła, czy należy raczej mówić o praktykach i działaniach artystycznych. Zapewne w świetle estetyki zdarzenia pojęcie dzieła artystycznego uległo dewaluacji. To neoawangarda zradikalizowała tendencje w sztuce zmierzające w kierunku unicestwienia dzieła jako przedmiotu w takim stopniu, że zastąpiła dzieła „zdarzeniami artystycznymi”. W estetyce to dzieło sztuki stanowi podstawowy nośnik wartości estetycznych i artystycznych. Jeżeli znika dzieło, które można podziwiać w galeriach, a w zamian otrzymujemy książkę artystyczną wydaną w kilkunastu egzemplarzach, czy można jeszcze mówić o doświadczeniu estetycznym? Czy kategoria doświadczenia estetycznego — jedno z podstawowych pojęć klasycznej estetyki — straciła swoją ważność?

Pośród różnych przedsięwzięć artystycznych znaleźć można wiele rozmaitych hybryd, mieszczących się na granicy literatury i sztuk wizualnych. Poezja konkretna, książka artystyczna, literatura, poezja cybernetyczna, poezja cyfrowa, poezja wizualna, poezja spacja — można wymienić inne jeszcze przykłady praktyk artystycznych, a wielu z nich z pewnością nie udałoby się przyporządkować do żadnego uniwersum dzieł. Za przykład niech posłuży antologia uliczna Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, który na fasadach domów w niemieckim mieście Hünfeld umieszcza poezję. Czy w tym przypadku mamy do czynienia z poezją konkretną, książką artystyczną, literaturą umieszczoną w przestrzeni miejskiej?

W dziełach hybrydycznych semioza znaku werbalnego i wizualnego wydaje się równie istotna. Mimo że tego rodzaju praktyki artystyczne przypominają raczej spektakle czy *performance*, uważam (wbrew opiniom niektórych badaczy), że kategoria dzieła hybrydycznego jest adekwatnym pojęciem służącym do ich opisu. W połączeniu dwóch

łem sztuki. Przedmiot artystyczny istnieje realnie. Z uwagi na różnice między przedmiotem artystycznym a estetycznym poczynawszy od lat sześćdziesiątych XX wieku wielu estetyków uważa, że wartości artystyczne nie sprowadzają się do wartości estetycznych. Poza tym w przypadku niektórych dzieł sztuki równie ważne mogą być wartości pozaestetyczne (filozoficzne, poznawcze, moralne).

Wartością artystyczną określa się wartość przysługującą tylko sztuce, która dzięki niej funkcjonuje jako odrębne zjawisko. Jest to warunek konieczny i wystarczający, by twór artystyczny uznać za dzieło sztuki. Przyznanie jakiemuś utworowi wartości artystycznej znaczy, że realizuje on wartości uznane za konstytutywne dla danej formy sztuki. O wartości artystycznej można orzekać bez doznawania przeżycia estetycznego.

Wartość estetyczna ujmowana jest jako własność rozmaitych przedmiotów i zjawisk — dzieł sztuki i naturalnych stanów rzeczy. Polega na wywoływaniu w odbiorcy doświadczenia estetycznego. Wartość estetyczna jest zatem ściśle związana z przeżyciem estetycznym. Oceniane są w tym punkcie postrzegane i wyobrażone wyglądy przedmiotu. Zob. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2009, s. 63.

różnorodnych nośników sensu istotną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną. W różnych przypadkach relacje między semantyką a obrazowością czy materialnością dzieła układają się inaczej, ale charakterystyczne jest to, że odbiorca podczas percepcji hybrydy wyraźnie odczuwa, że jest na granicy tego, co „widzialne” i co „czytelne”. W odbiorze tego typu zjawisk artystycznych mamy do czynienia z nieustannym pulsowaniem znaczenia i jego braku, w zamian za co otrzymujemy doświadczenie obrazu. W pewnym sensie odbiorca doświadcza znaku w sposób pierwotny, koncentrując się nie tylko na jego walorach semantycznych, lecz także, albo i przede wszystkim, obrazowych.

Nie znaczy to, że relacje przestrzenne i wizualność nie odgrywają istotnej roli w „tradycyjnej” literaturze. Lekturę „zwykłego” wiersza również poprzedzamy często wzrokowym rozpoznaniem. Różnica polega na tym, że w dziele hybrydycznym wymiar ikoniczny staje się znaczący, a sam odbiorca ma większą świadomość jego istotnej roli (Bohn 2006: 5). W odniesieniu do dzieła hybrydycznego trudno jest użyć pojęcia „lektura”, ponieważ jest ono zaprojektowane jednocześnie jako dzieło literackie i dzieło sztuki.

Percepcja różnorodnych hybryd wytrąca odbiorcę zarówno z jego przyzwyczajeń poznawczych, jak i przyzwyczajeń związanych z obcowaniem ze sztuką. Dzieła te trudno przyporządkować do określonego uniwersum, bardzo często mają charakter jednostkowy (kategoria dzieła hybrydycznego nie rości sobie prawa do bycia jednostką genologiczną). Z perspektywy estetyki trudno jest mówić o dziełach hybrydycznych, ponieważ, jak wspominałam, samo dzieło często ulega destrukcji na rzecz „zdarzeń estetycznych”. Jeśli będziemy rozpatrywać książkę artystów jako narzędzie komunikacji artystycznej, dzięki któremu sztuka miała uwolnić się od fetyszyzmu towarowego, to trudno tu mówić o dziele sztuki *sensu stricto* (szczególnie jeśli wydano kilkaset egzemplarzy danej książki). Zwracam w tym miejscu uwagę na książkę artystyczną. Nierzadko postrzega się ją jedynie jako piękny przedmiot, który można obejrzeć w muzeum, nie uwzględniając jej aspektów literackich, często odgrywających istotną rolę w odbiorze.

Warto postawić pytanie, czy nie udałoby się wskazać adekwatnego języka opisu dzieła hybrydycznego wśród rozmaitych poetyk i kategorii teoretycznoliterackich. W odniesieniu do poezji wizualnej, sięgającej starożytności, badacze literatury przez wiele stuleci odnajdywali odpowiednie kategorie, za pomocą których analizowali i interpretowali tego rodzaju utwory literackie. Dlaczego w takim razie w odniesieniu do dzieła hybrydycznego nie można zastosować podobnego języka opisu? Na początku należałoby postawić pytanie, czym jest dzieło hybrydyczne. Fakt wykorzystania w jakimś utworze literackim elementów wizualnych bądź odwrotnie — w przypadku sztuk wizualnych — elementów językowych, nie musi oznaczać, że mamy do czynienia z hybrydą.

Przykładów pierwszych eksperymentów z dwoma nośnikami sensu we współczesnej kulturze dostarcza twórczość Stéphane’a Mallarmégo, Filippa Marinettiego oraz Guillaume’a Apollinaire’a (Hill 2009: 10-19). W tym kontekście należałoby wymienić także konceptualizm, dzięki któremu tekst na dobre zagościł w muzeach oraz kubistyczne eksperymenty z elementami językowymi. Jak już zauważyłam wcześniej, samo wystąpienie tekstu w dziele wizualnym nie czyni z niego jednak od razu dzieła hybrydycznego. Tekst może zostać zaanektowany przez sztukę w rozmaitych celach: może zastępować przedmioty, burzyć tradycyjną koncepcję *mimesis*, stanowić dokumentację w przypadku

performance'u itd., a niekoniecznie wchodzić w skomplikowaną relację z wizualnością, tworząc „obiekt”, który nazywam dziełem hybrydycznym (Beech 2009: 26-35). Podobnie kwestia ta wygląda z perspektywy literatury: zaanektowanie obrazu do utworu literackiego nie musi oznaczać, że w dziele tym doszło do zespolenia dwóch porządków ontologicznych.

W dziele hybrydycznym współdziałają ze sobą semantyki języka i struktury tworzywa. Istotną rolę odgrywają nie tylko wizualne elementy wpisane w dzieło, ale cała jego materialność, która wchodzi w rozmaite relacje z aspektami językowymi w poszczególnych realizacjach artystycznych. Dlatego pojawia się kłopot ze znalezieniem adekwatnego języka opisu tego typu dzieł i uporządkowaniem ich według jakiegoś klucza. Kategorie, którymi posługują się teoria sztuki i teoria literatury wydają się niewystarczające do opisu tej swoistej gry między językowością a wizualnością, która może być niepokojąca i zarazem fascynująca dla odbiorcy. Kilkakrotnie podkreślałam już istotną rolę materii w dziele hybrydycznym (dodajmy, że nie była ona aż tak ważna w dawnej poezji wizualnej²). Jeśli dzieła hybrydyczne stanowią swego rodzaju spektakl, w którym litera, strona, obraz, tekstobraz, wolumin odgrywają fundamentalną rolę, o istotnej roli materii, która również staje się znacząca, nie trzeba dłużej przekonywać.

Zastanówmy się, czy odpowiednio przeformułowana kategoria doświadczenia estetycznego nie mogłaby stać się swego rodzaju językiem opisu dzieła hybrydycznego, tym bardziej, że w ostatnich latach obserwujemy ponowny rozkwit badań nad doświadczeniem w humanistyce. Takie zadanie stawiam przed niniejszym tekstem — stanowi on próbę stworzenia języka opisu dzieła hybrydycznego. Językiem tym ma być język doświadczenia estetycznego.

2. Kategoria doświadczenia a dyscypliny humanistyczne

Od końca lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku kategoria doświadczenia cieszy się znowu dużym zainteresowaniem humanistyki. Skrajne opinie budzi jednak zarówno kwestia jej istotności, jak i zasadność podejmowania namysłu nad doświadczeniem w akademickich rozważaniach. Trudno również o jasne konkluzje wśród badaczy tej tematyki. Żadnych deklaracji co do sposobu rozumienia kategorii doświadczenia nie złożył ani Martin Jay — autor książki *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, ani, na polskim gruncie, Dorota Wolska, autorka książki *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Najwięksi myśliciele, jak Hans Georg Gadamer, przestrzegali przed naukowym rozważaniem tej sprawy z racji jej wyjątkowego oporu przed naukowym wyjaśnianiem. Jednak nawet badacze najbardziej sceptycznie nastawieni do problematyki doświadczenia — którzy podają w wątpliwość wartość poznawczą tego zagadnienia dla wszelkiego rodzaju działalności naukowej — przyznają jednocześnie, że niezwykle trudno w humanistyce nie

² Za dawną poezję wizualną uznaję tu teksty powstałe przed osiągnięciami I Wielkiej Awangardy (i jej osiągnięciami w zakresie poezji wizualnej), wliczając w to jednocześnie starożytne greckie technopaigneia oraz łacińskie carmina figurata. W dziełach tych również dochodzi do uwytatnienia plastyczności, żeby sprokować odbiorcę do skoncentrowania się na kompozycji tekstu i nieprzechodzenia od razu do lektury mającej na celu ukonstytuowanie znaczenia tekstu. Wiersze wizualne podkreślają element znaczący, by zaakcentować materialność i zmysłowość tekstu. Nadal jednak mamy tu do czynienia z tekstem.

odwoływać się do tej sfery ludzkiego uniwersum. Za przykład może posłużyć w tym kontekście stanowisko Joan Wallach Scott, która sprzeciwiała się koncentrowaniu na kategorii doświadczenia w badaniach naukowych (Scott 1991: 773-797).

Mimo trudności w uchwyceniu i stematyzowaniu problematyki doświadczenia stanowi ona istotny aspekt współczesnej refleksji humanistycznej, jako kategoria egzystencjalna, poznawcza i polityczna. Sytuuje się ona zarówno w obszarze filozofii, jak i w granicach konkretnych dyscyplin humanistycznych: historii, kulturoznawstwa czy literaturoznawstwa. Dorota Wolska podkreśla, że kategoria doświadczenia może występować w nauce zarówno jako swoisty przedmiot badania, jak i kategoria, która służy tematyzowaniu pola przedmiotowego dyscyplin humanistycznych (Wolska 2012: 267). Wielu badaczy życzyłoby sobie, żeby kategoria doświadczenia zyskała jasny status na gruncie humanistyki i umożliwiła wyzwolenie się z nadmiernego scjentyzmu, który nie pozwala dotrzeć do wielu aspektów ludzkiego uniwersum. Również Martin Jay podkreśla kryzys doświadczenia i dostrzega współczesną tęsknotę za jego całościowym rozumieniem. Swoją książkę kończy pytaniem o możliwość ponownej integracji doświadczenia. Warto przypomnieć, że Jay wyróżnił w swym dziele różne kategorie doświadczenia: epistemologiczne, religijne, estetyczne, polityczne i historyczne. Zaletą modalizacji doświadczenia jest z pewnością oddzielenie i rozwinięcie wewnętrznej logiki każdej z odmian na własnych zasadach.

Dyskurs dotyczący doświadczenia estetycznego oraz dzieł, które je wywołują, nieustannie podlega zmianom. Na wiele pytań ciągle nie znajdujemy satysfakcjonujących odpowiedzi. Czy doświadczenie estetyczne stanowi bezinteresowną kontemplację przedmiotów artystycznych bądź estetycznych? Czy problematyka ta wiąże się z celami moralnymi i poznawczymi? Czy doświadczenie estetyczne należy łączyć z innymi aspektami ludzkiego uniwersum, żeby utworzyć całościowe ludzkie doświadczenie? Czy za pośrednictwem doświadczenia estetycznego powinniśmy odwoływać się do rzeczywistości w nadziei na jej estetyczną przemianę, czy raczej powinniśmy unikać tego rodzaju działań, próbując schronić się w enklawie sztuki dla sztuki, poddając się jedynie wrażeniom estetycznym? Czy sensowne jest wyróżnianie aspektu zmysłowego i cielesnego w odniesieniu do doświadczenia estetycznego, czy raczej warto koncentrować się na duchowych i uwniosłających walorach dzieł sztuki?

Przywołanie powyższych pytań, które wiążą się z tematyką doświadczenia estetycznego ukazuje, z jak złożonym problemem mamy do czynienia. Według francuskiego profesora filozofii Dominique'a Chateau, który zajmuje się estetyką i studiami nad kinematografią, doświadczenie estetyczne stanowi grę między subiektywnością a obiektywnością. Każdy odbiorca ma swój „sekretny ogród”, czyli zbiór upodobań odnoszących się do sfery estetycznej (niekoniecznie związany z moralnością), który wzbudza w nim rozmaite emocje. Doświadczenie estetyczne nie jest jednak zupełnie oddzielone od sfery poznawczej; odbiorca ma do dyspozycji również narzędzia intelektualne, które ograniczają intymność doświadczenia estetycznego i, według Chateau, plasują się wśród jego obiektywnych wyznaczników. Badacz zalicza do nich: obiekt, który wywołuje reakcję estetyczną, reakcję innych, którzy percypują ten sam obiekt, kontekst kulturowy i społeczny, predyspozycje determinujące podmiot i wydawanie przez niego sądu estetycznego (Chateau 2010:9). Chateau podkreśla aspekt intuicyjny doświadczenia estetycznego, którego

znakiem rozpoznawczym jest nagłość reakcji estetycznej na percypowany przedmiot, ale nie odżegnuje się od „ekspertyzy” — elementu teoretycznego, zaplecza intelektualnego, które również jest istotne, żeby doświadczenie estetyczne mogło się dopełnić. Na gruncie swojej teorii badacz łączy zarówno subiektywne aspekty doświadczenia estetycznego, jak i jego obiektywne wyznaczniki.

Wielu badaczy usiłuje zaakcentować zarówno cielesny i emocjonalny aspekt doświadczenia estetycznego, jak i ten „uwznioślający” i duchowy. Dla niektórych staje się ono nawet swego rodzaju wzorem doświadczenia w ogóle, szczególnie w dobie estetyzacji codzienności. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak próba zdefiniowania kategorii doświadczenia estetycznego, a analiza problematyki doświadczenia estetycznego w odniesieniu do dzieł znajdujących się na pograniczu literatury i sztuk wizualnych. Spróbujmy zatem prześledzić, na czym polegałyby kolejne etapy doświadczenia estetycznego dzieła hybrydycznego.

3. Zmysłowy ogłód

Dzieło hybrydyczne stanowi organiczną całość, w której nie ma podziału na formę i treść, ponieważ język nie jest tu jedynie kodem komunikacyjnym; staje się materiałem, który również jest znaczący. Warto podkreślić, że w sztuce współczesnej możemy wskazać różnego rodzaju hybrydy. Artyści od dawna czerpią z wielu dziedzin sztuki i tworzą dzieła intermedialne czy multimedialne, o czym pisał już Dick Higgins w słynnym eseju *Intermedia*. W niniejszym tekście interesują mnie dzieła sytuujące się na granicy literatury i sztuk wizualnych.

Z pewnością pierwszym etapem doświadczenia dzieła hybrydycznego jest zetknięcie z jego zmysłowością. Mam tu na myśli przede wszystkim sferę wizualną hybrydy, która jako pierwsza jest percypowana przez odbiorcę, zachęcając do dalszego kontaktu. Przy zetknięciu z poezją konkretną, liberaturą, książką artystyczną czy poezją cybernetyczną na pierwszy plan wysuwają się: przestrzenna organizacja słów, architektonika tomu, dynamiczny ruch rozmaitych obiektów na ekranie komputera. Zasadniczo percepcja dzieła hybrydycznego zaczyna się od doświadczenia jego materialności i przestrzennej organizacji. Uczynienie ze sfery wizualnej pierwszego planu dzieła hybrydycznego jest celowym zabiegiem artystów, którzy wyciskają materię języka, jak powiedziałby Öyvind Fahlström (Fahlström 2006: 96), żeby przekształcać materiał, a nie być przez niego kształtowanym. Wydaje się, że twórcy poezji konkretnej czy liberatury przekazują odbiorcy swoje doświadczenie przestrzeni i języka, wybierając zarazem taką organizację przestrzenną, która zatrzymuje uwagę na sobie, zacieka odbiorcę. Pierwszym zadaniem osoby, która styka się z dziełem hybrydycznym jest nie ulec materiałowi — nie pozwolić na kształtowanie siebie przez niego, nie szukać natychmiast znaczeń, nie dążyć do konstruowania sensu, a doświadczyć jego plastyczności.

Wypada jednak zadać pytanie, czy konieczna jest świadomość odbiorcy, że ma do czynienia z dziełem hybrydycznym należącym do obszaru sztuki, stanowiącym efekt zamysłu twórczego artysty. Jeżeli umieścimy dzieło hybrydyczne w przestrzeni miejskiej, wówczas odbiorca nie musi wiedzieć, że jest to twór artystyczny. Za przykład może posłużyć *Otwarta książka* — przedsięwzięcie wspomnianego już Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, który na ścianach i fasadach domów w niemieckim mieście Hünfeld

umieszcza realizacje poezji konkretnej. Można mieć wątpliwości, czy należy mówić w tym przypadku o poezji konkretnej czy też książce artystycznej zrealizowanej w przestrzeni miejskiej. Przeciętny przechodzień, który wcześniej nie słyszał o tym projekcie może mieć kłopot z uznaniem dzieł znajdujących się na ścianach domów za sztukę. Czy mimo braku świadomości, że styka się ze sztuką, przeciętny odbiorca może „doświadczyć” wierszy Augusto de Camposa, Franza Mona, Vaclava Havla, Kazimierza Malewicza czy Zbigniewa Gostomskiego w sposób estetyczny?

Problem rozpoznania dzieła sztuki w poezji umieszczanej na ścianach domów w Hünfeld nie jest przypadkiem odosobnionym. Zwłaszcza kiedy uznamy, że przedmiotem doświadczenia estetycznego mogą być rozmaite obiekty, niekoniecznie należące do sztuki (wystarczy bowiem odpowiednie nastawienie podmiotu, by każdy element świata rzeczywistego mógł stać się przedmiotem reakcji estetycznej). Reakcja estetyczna odbiorcy na dzieło hybrydyczne, jak zostało już wspomniane, jest specyficzna z uwagi na wyekspozowaną plastyczność i charakterystycznie ułożone relacje między aspektami językowymi i wizualnymi. Nie znaczy to, że w taki sam sposób nie możemy percypować na przykład hasła reklamowego, które widnieje na billboardzie; różnica polega jednak na tym, że nasze nastawienie nie jest takie samo, jak w momencie obcowania z dziełem hybrydycznym.

Dla percepcji dzieła hybrydycznego kluczowe wydaje się rozpoznanie przez odbiorcę, że ma przed sobą „twór” należący do uniwersum sztuki, twór artystyczny, z którym „obchodzić” należy się inaczej niż z innymi obiektami w świecie. Świadomość, że percypujemy dzieło, które stanowi połączenie semiozy tekstowej i obrazu może okazać się jedną z istotniejszych informacji, wpływającą na jakość postrzegania (dodajmy, że rozpoznanie na przykład poezji cybernetycznej czy książki artystycznej może być zadaniem niezwykle trudnym dla niewprawionego odbiorcy).

Pojawia się w tym miejscu dobrze znane pytanie — w jaki sposób odróżnić dzieło od nie-dzieła. Czy klasyfikacji obiektu do świata sztuki dokonujemy za sprawą instytucji, czy może wskazówkę stanowi fakt, że dany tekst wywołuje w nas emocje itd. Nie są to nowe problemy; rozmaici badacze podawali już wiele odpowiedzi i prób rozwiązania tej kwestii. Kiedy już zdamy sobie sprawę (nie rozstrzygam, czy zachęciło nas samo dzieło czy ktoś nam wskazał, że mamy do czynienia ze sztuką), że to, z czym obcujemy jest dziełem hybrydycznym, otwiera się przed nami dostęp do innego świata, jednego z wielu światów możliwych, jak chciał Nelson Goodman; nawet jeśli mamy do czynienia z dziełem, które nie ma fabuły, ani nie przekazuje nam żadnego jasno sformułowanego sensu, który moglibyśmy poddać interpretacji.

Wracając na moment do kwestii percepcji tekstów użytkowych warto dodać, że w kategoriach estetycznych zwykle nie postrzegamy wspomnianego wcześniej billboardu z najnowszą reklamą kosmetyków czy nawet eleganckich ubrań z najbardziej frapującym sloganem reklamowym. Wywołują one swego rodzaju wrażenie estetyczne, ale raczej z gatunku doświadczeń gotowych (stanowiących jeden z elementów estetyzacji życia we współczesnym świecie), które nie pobudza, nie niepokoi, nie zmienia niczego w odbiorcy, nie zachęca do głębszego przeżycia. Świadomość, że mamy kontakt z dziełem sztuki pobudza odbiorcę do odmiennej percepcji i otwiera go na odbiór danego przedsięwzięcia artystycznego nie tylko w sposób poznawczy czy językowy, lecz także estetyczny.

4. Emocjonalna odpowiedź

Problematyka emocji pojawia się w wielu estetykach, które opisują, na czym polega doświadczenie estetyczne. Często emocje ukazywane są jako wstępna faza doświadczenia estetycznego, w której dzieło oddziałuje na odbiorcę za pośrednictwem zmysłów. Wówczas odbiorca reaguje emocjonalnie i skłania się do dalszej refleksji nad dziełem. Refleksja ta zazwyczaj łączy się z próbą odnalezienia bądź ukonstytuowania sensu. W ten sposób opisują przebieg doświadczenia estetycznego na przykład badacze z kręgu estetyki fenomenologicznej. Nie stanowi ona przedmiotu namysłu w niniejszym artykule; w tym miejscu chcę jedynie zwrócić uwagę na kwestię emocji jako fazy wstępnej przeżycia estetycznego.

Czy emocjonalne przeżywanie spotkania z dziełem sztuki wiąże się z jakimś efektem poznawczym, czy stanowi zaledwie zachętę do głębszej refleksji nad nim? Co dzieje się, jeśli odbiorca pozostaje na poziomie emocjonalnym w swoim kontakcie z dziełami sztuki? Według Noëla Carrolla, autora książki *Filozofia horroru*, wyróżnikiem danej emocji jest jej przedmiot formalny. Tego rodzaju przedmiotem w odniesieniu do horroru byłby potwór, w przypadku romansu — zakochana para etc. Ponadto Carroll uznaje, że „związek między kategorią oceniającą a emocją ma charakter konstytutywny i niezmienny” (Carroll 2004: 56). Znaczy to tyle, że najpierw trzeba rozpoznać w jakiejś istocie potwora, żeby się go wystraszyć; trzeba rozpoznać w komedii obiekt, który wywołuje śmiech, żeby się śmiać. W ujęciu Carrolla oceny koncentrują się na obiektach. Co za tym idzie, źródło emocji ulokowane jest na przykład w jakiejś postaci, będącej elementem dzieła. Wedle Carrolla, emocja jest efektem poznania; badacz nie zostawia miejsca na emocje nieświadome. Można mieć pewne wątpliwości, czy rzeczywiście zagadnienie to jest aż tak niezłożone.

Przed wszystkim należy rozróżnić kognitywistyczne i psychoanalityczne podejście do kategorii emocji (Wróbel 2003). W sensie kognitywistycznym emocja może być nie tylko źródłem poznania, ale jest też niezbędna w procesie poznania, ponieważ wypełnia lukę, która powstaje zawsze w wyniku poznania w klasycznej relacji podmiotowo-przedmiotowej (Leder 2003: 150). Nico H. Frijda wyjaśnia emocjonalność jako odpowiedź na struktury danych sytuacji (Frijda 1986). Jego zdaniem, człowiek postrzega w jakiś sposób strukturę znaczeniową sytuacji i odpowiada na nią przez emocje. Zna sens sytuacji, ponieważ jest w nią zaangażowany. Frijda określa tego rodzaju prawidłowość jako prawo zaangażowania, które mówi, że „emocje powstają w odpowiedzi na zdarzenie, które jest ważne dla celów, motywów czy zaangażowań danej osoby. Uczucie pozostaje tutaj odpowiedzią na coś, czemu wcześniej nadaliśmy znaczenie ze względu na pewien wektor, który nami kieruje” (Leder 2003: 151). Stan emocjonalny determinuje jednak sposób, w który tworzy się ów wektor. A to znaczyłoby, że emocje nie tylko są odpowiedzią na proces poznawczy, ale determinują sam charakter poznania. Tym sposobem zbliżamy się do psychoanalitycznego podejścia do kategorii emocji, które zakłada pierwszeństwo emocji względem procesu poznawczego oraz całkowitą ich nieświadomość. Można w tym kontekście stworzyć schemat myślowy: emocja wymaga wstępnego rozeznania, czym jest rzeczywistość, a jednocześnie już za sprawą emocji możemy nadać modus temu, co rzeczywiste. Emocja wymaga procesów poznawczych, a z drugiej strony doświadczenie emocji pozwala pozornie fikcyjnemu zjawisku nadać modus rzeczywistości. Prawo

bezpośrednio postrzeganej rzeczywistości mówi, że emocje są wywoływane przez zdarzenia uważane za rzeczywiste; trzeba jednak wziąć pod uwagę, że w wypadku reakcji emocjonalnej również dzieło literackie może być uznane za zdarzenie rzeczywiste, mimo że człowiek jest świadomy tego, iż czyta książkę. Wyjaśnienie tego, co rozumie się jako rzeczywistość możliwe jest przez wprowadzenie fenomenologicznej *epoche*. Rzeczywiste jest to, czemu nasza świadomość nadaje modus rzeczywistości.

Widzimy zatem, że doświadczenie emocjonalne w kontakcie z dziełem również wiąże się z procesami poznawczymi. Z pewnością ma też wpływ na interpretację dzieła. Czy możliwe jest jednak emocjonalne doświadczenie wiersza konkretnego? Często badacze podkreślają intelektualny wymiar poezji konkretnej, w przypadku której wypowiedzi zostają sprowadzone do podstawowych mechanizmów i konstrukcji słownych. Czy poezja konkretna jest zdecydowanie sztuką rozumową i logiczną, pozbawioną wymiaru psychologicznego czy duchowego, a ukazującą odbiorcy sposób, w jaki umysł ludzki funkcjonuje w języku?

Zapoznanie się na przykład z manifestem poezji spacjalnej Pierre'a Garniera przekonuje o tym, że poezja konkretna nie została całkowicie pozbawiona emocjonalnych aspektów. Garnier pisze:

Poezje te zamierzają być obiektywne, czyli nie chcą już przekazywać treści moralnych czy filozoficznych, nie chcą wyrażać społecznego „ja” na próżno pytającego „kim jestem?”, ale pragną wyzwalać energię, przysyłać informację estetyczną, obiektywizować język, przy zastrzeżeniu, że język jest światem autonomicznym (zawierającym w sobie inne światy i zarazem je współtworzącym, skąd jego autentyczność) i że wszyscy ci poeci zmierzają do idealnego punktu, w którym słowo samo się tworzy, wyzwalając w ten sposób uniwersalną rzeczywistość (Garnier 2006: 314).

Garnier podkreśla, że zadaniem poezji spacjalnej nie jest przekazywanie wzniosłych treści o charakterze duchowym, zaznacza jednak, że poezja ta przysyła informację estetyczną, a zatem oddziałuje na zmysły odbiorcy, odwołuje się do sfery *aisthesis* (zapewne przede wszystkim za sprawą uwydatnienia swojej wizualności i przestrzenności, o czym była mowa wcześniej). Można nawet uznać, że poezja konkretna czy spacjalna w pierwszym zetknięciu z nią przede wszystkim oddziałuje na sferę emocjonalną odbiorcy, ponieważ twórcy za materiał do formowania tego rodzaju dzieł wybrali język i to język, który „odciska się bezpośrednio w świecie, w którym żyjemy” (Garnier 2006: 314), jak pisał Garnier. Przez pojęcie „języka” Garnier rozumie tutaj język ze wszystkimi swoimi funkcjami, które realizuje, oraz hałas, gest i ciszę, czyli te elementy, które pochodzą ze świata rzeczywistego. Garnier postuluje rezygnację z idei dzieła, a w zamian proponuje ideę przekazywania energii, która wymaga ogromnego zaangażowania twórcy i odbiorcy; oprócz oddziaływania na sferę emocjonalną poezja tego typu może również okazać się źródłem znaczeń.

5. Interpretacyjne łamigłówki

W tej części artykułu chciałabym zająć się kwestią interpretacji dzieła hybrydycznego. Na początku warto postawić pytanie, na czym w ogóle polega interpretacja tego rodzaju

dziel. Czy przyjmując *stricte* potoczne rozumienie pojęcia interpretacji, można uznać, że percepcja dzieła hybrydycznego wiąże się z docieraniem bądź konstruowaniem szeroko pojętego sensu bądź znaczenia?

W odniesieniu do dzieł hybrydycznych najbardziej adekwatna wydaje mi się teoria formatywności Luigiho Pareysona. Przede wszystkim dlatego, że badacz uznaje dzieło sztuki za formę, pozbawioną podziału na aspekty formalne i treściowe. Zdaniem Pareysona, proces formowania dzieła sztuki obejmuje wszystkie jego elementy, łącznie z materią, która staje się znacząca. Zgodnie z opinią filozofa o znaczeniu można mówić również w przypadku nieprzedstawiających dzieł sztuki.

Estetyka formatywności odróżnia relację interpretacji poprzedzającą powstanie dzieła od relacji zachodzącej między odbiorcą a gotowym dziełem. Autor zawiera w dziele interpretację świata. Wedle Pareysona, dzieło dlatego właśnie może być tajemnicze, ponieważ stanowi najbardziej osobistą interpretację świata. Istotną kwestią w procesie interpretacji jest niezmiennie formalny aspekt dzieła sztuki; w dziele „nie ma” duchowości, która byłaby pozbawiona wyrazu cielesnego. Sztuka stanowi przykład duchowości artysty na język dzieła. Luigi Pareyson posługuje się pojęciem formy, żeby wyjaśnić sprzeczności pojawiające się w kontekście interpretacji: otwartość dzieła na interpretację a doskonałość, widzialność dzieła w całości a problem dotarcia do głębi sensu, osobistość a uniwersalność, skończoność a niewyczerpywalność (Kasia 2009: 117). Według filozofa, warunkiem udanej interpretacji jest kongenialność, która polega na tym, że odbiorca sam z siebie czyni narzędzie zsynchronizowane z przedmiotem estetycznym, nie tracąc przy tym własnej podmiotowości. Wówczas możliwe jest nawiązanie dialogu (w sensie hermeneutycznym) z dziełem i, przy wysiłku interpretacyjnym, odnalezienie porozumienia. W jego ujęciu dzieło sztuki w całości jest formą. Aspekty treściowe nie są jednak wyeliminowane, tylko ściśle powiązane z formą. Wszystkie te elementy występujące razem prowadzą do przeżycia estetycznego odbiorcy, które nie pozostaje bez wpływu na jego rozpoznania epistemologiczne.

Odbiorca nie poznaje dzieła hybrydycznego dzięki zaznajomieniu się z potocznie rozumianą treścią dzieła. Dziełom nie przysługuje bowiem prawdziwość w sensie logicznym. Tylko dzięki doświadczeniu tego tworu artystycznego, odnalezieniu w nim wartości estetycznej w oparciu o przeżycie estetyczne — co zakłada zaangażowanie — odbiorca może rzeczywiście dokonać rozpoznań, które okażą się dla niego istotne, staną się podstawą „uchwytywanego” sensu.

Według Luigiho Pareysona, można wskazać jeszcze jeden etap obcowania z dziełem sztuki — kontemplację. Do kontemplacji mogą prowadzić tylko wytrwałe działania interpretacyjne: stawianie pytań, kwestionowanie, znajdowanie rozwiązań, docieranie jak najgłębiej. Sama kontemplacja jest widzeniem formy jako formy, zyskaniem nowego sposobu widzenia. To stan estetycznej przyjemności (*il piacere estetico*), którego źródło stanowi piękno („możliwość bycia kontemplowanym oraz umiejętność dawania radości przez formę jako formę, poddającą się spojrzeniu, które umie stać się jasnowidzące i kontemplujące” (Kasia 2009: 128)). Nie zalicza się ona ani do sfery praktycznej, ani teoretycznej, podobnie jak Kantowski sąd smaku, dla którego piękno pozbawione pojęcia

stanowi czystą formę i jest dostępne jedynie w akcie czystej kontemplacji pozaintelektualnej (Kasia 2009: 131). Pareyson przedstawia kontemplację jako ukojenie, zacierające różnice między kontemplowanym a kontemplującym:

Kontemplacja nie jest zatem wzburzona, lecz cała jest zamknięta we własnej łagodności, jest pozbawiona emocji i namiętności. Kontemplacja jest katharsis, bo w jej nieruchomości życie zatrzymuje się i następuje przerwa, cichnie tumult uczuć i afektów, choć jej kulminacją jest porwanie i ekstaza, a kontemplujący, zyskując spojrzenie jasnovidza, zapomina o sobie samym, cały zawiera się w przedmiocie, podmiot niemal wychodzi z siebie (Pareyson 2009: 225).

Wynika z tego, że oczekiwanie przyjemności estetycznej, które pobudza odbiorcę do interpretacji, może zostać osiągnięte przede wszystkim dzięki stanowi specyficznej błogości, pozadyskursywnego przeżycia, w którym odbiorca nie szuka już słów do opisu swojego doświadczenia. Taki stan kontemplacji Pareyson porównuje do plotyńskiej ekstazy, kiedy najwyższa wartość dana jest kontemplującemu w bezpośrednim oglądzie. W momencie osiągnięcia tego stanu, cała droga interpretacji, którą przebył odbiorca, oceny moralne, spekulatywne rozważania, stają się nieistotne (Kasia 2009: 133).

Sens poezji konkretnej leży w procesie, w stawaniu się. Konstytuowanie się nowych znaczeń jest tak intensywne, że w poezji tej desygnat słów staje się nieistotny. Wiersz konkretny rozbija znak, oddziela *signifiant* od *signifié*. Wykorzystuje fragmenty zdań, żeby unaocznic odbiorcy doniosłą rolę kontekstu. To właśnie kontekst ukazuje, jak zmienny i chwiejny jest znak. Sens słowa zależy od potencjalnych relacji słów z innymi znakami, ponieważ słowo jest momentem skrzyżowania się wielu kierunków semantycznych (Sławek 1989: 27), a każdy z nich może stworzyć własny kontekst. Słowo w poezji konkretnej destrukuje kontekst, żeby uwikłać się w następne konteksty; słowo denotujące jeden przedmiot nie może urzeczywistnić wszystkich zawartych w nim możliwości znaczeniowych.

Odbiorca podczas percepcji wiersza konkretnego odrzuca kolejne konteksty. W jaki zatem sposób konstruuje sens wiersza konkretnego? Otóż percepcja tego rodzaju twórczości polega na zapośredniczaniu i rozpoczynaniu nowych poziomów tekstu w taki sposób, że tekst stanowi „strategię rozpoznawania fałszu wszelkich obietnic znaczenia jednocześnie zachowując owe roszczenia, bowiem to w napięciach między rozmaitymi poziomami owych fałszów powstaje prawda sztuki” (Sławek 1989: 29). Tekst konkretystyczny spełnia się w momentach eksplozji niekontrolowanych znaczeń, kiedy podczas percepcji dzieła odbiorca zawiesza wszystkie układy znaczeń poprzedzające moment odbioru. Jeśli sens wypowiedzi konkretnej jest niemożliwy do ustalenia, być może istnieją inne sposoby odbioru tego rodzaju dzieła sztuki. Rodzi się pytanie, czy możliwe jest pozadyskursywne doświadczenie poezji konkretnej.

Odbiorca poezji konkretnej nigdy nie dociera w procesie interpretacji do momentu, w którym konstytuuje się znaczenie, ponieważ porusza się w sferze samych *signifiants*. Jednakże potencja znaczeniowa tkwiąca w poszczególnych utworach może zostać zaktywizowana i zintensyfikowana w taki sposób, że na zasadzie eksplozji dojdzie do ujawnienia się na moment sensu. Z pewnością nie będzie to ukojenie i *katharsis* poprzedzone licznymi próbami interpretacji, ale chwilowe pozadyskursywne doświadczenie,

odsłonięcie się prawdy (*aletheia*), swego rodzaju współuczestnictwo w stwarzaniu nowego przedmiotu. W przypadku tradycyjnej literatury również wiele interpretacji (badacze w kolejnych procesach interpretacji wskazują nowe elementy znaczeniowe) okazuje się chybionych. Często istota tradycyjnego dzieła literackiego także ujawnia się w nagłym i pozadyskursywnym przeżyciu konkretnego odbiorcy i ma niewiele wspólnego z „profesjonalną” interpretacją.

Sprawa pozornie komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku poezji cyfrowej czy poezji cybernetycznej. Emilia Branny-Jankowska wyróżniła cztery etapy percepcji dzieła cyfrowego przez odbiorcę (Branny 2009: 159). Pierwszym krokiem odbioru dzieła cyfrowego jest próba dotarcia do znaczenia przez interakcję, dzięki której odbiorca staje się operatorem: „[...] wchodzi tym samym w przestrzeń znakową, oferowaną przez cybertekst i przekłada swoje pragnienie na te znaki, przekształcając się w operatora. Siłą napędową procesu cybertekstowego staje się dążenie operatora do wywołania zmiany, która jest odkrywaniem i doznawaniem nowych znaków przynależących do poszukiwanego tekstu” (Branny 2009: 158). Drugim etapem jest przyjęcie roli użytkownika przez odbiorcę i wejście w interakcję z cybertekstem. Następnym krok w procesie odbioru dzieła cyfrowego stanowi odpowiedź cybertekstu na polecenia użytkownika oraz ukazanie odbiorcy wygenerowanych przez niego elementów. Odbiorca zostaje w ten sposób zachęcony do odkrywania kolejnych fragmentów dzieła cyfrowego. Nie ma on jednak żadnej gwarancji, że dotrze w swoim procesie odbioru do końca, który nie został przewidziany w zapisie algorytmicznym.

Próba odczytania znaczenia jest z założenia jeszcze trudniejsza w przypadku dzieł z kręgu *glitch-art*-u, które wykorzystują szum informacyjny. Estetyka ta dotyczy błędów cyfrowych, które są efektem nieprawidłowości w oprogramowaniu lub wirusów komputerowych: „Glitch jest rodzajem błędu, występującego w softwarze, grach wideo, zdjęciach czy plikach wideo i mogącego wywołać nieprawidłowości ekranu, awarię klawiatury czy całego programu. Glitch art to estetyka epoki postcyfrowej, która — by powtórzyć myśl Manovicha — cechuje się metamedialnością” (Pawlicka 2012: 57). Twórcy tego typu dzieł wykorzystują błędy cyfrowe albo sami je generują. Dzięki dziełom tego nurtu uwaga odbiorcy zostaje skoncentrowana na zakłóceniach zachodzących między nadawcą a odbiorcą, które albo są faktycznymi usterkami cyfrowymi, albo zostały zaplanowane przez twórcę. Jeżeli dzieło od początku do końca jest oparte na błędzie, wówczas interpretacja takiego cybertekstu jest utrudniona. Często jednak estetyka glitchu służy wzmocnieniu pewnych treści. Tak jest w przypadku filmu Nicka Briza *A New Ecology for the Citizen of a Digital Age* (Briz, <http://www.youtube.com/watch?v=JLmEpBvgAvM>), w którym widzimy Briza na tle nagłówków prasowych, informacji telewizyjnych. Stopniowo staje się on coraz słabiej widoczny. Obraz traci ostrość, zostaje zamazany, w pewnym momencie na ekranie widzimy już tylko faliste linie. W tym przypadku nie mamy do czynienia z interaktywnym udziałem odbiorcy w procesie percepcji dzieła. Oglądamy właściwie „zwyczajny” film, który kończy się w nieoczekiwany sposób, oddziałuje na emocje, skłania do refleksji. Mimo że jesteśmy dość „tradycyjnymi” odbiorcami tego filmu, trudno nam dotrzeć do poziomu kontemplacji w procesie percepcji obrazu Briza. Bez wielkiego trudu odbiorca może jednak dojść do wniosku (niejako intuicyjnie), że film ten stanowi swego rodzaju krytykę współczesnego świata, mediów czy technologii.

6. Finalność *ad infinitum*

W kontekście wcześniejszego wywodu możemy zobaczyć, że dzięki kategorii doświadczenia estetycznego możliwy jest opis poszczególnych dzieł zarówno z perspektywy *raison*, jak i *plaisir*, jak sugerował Dominique Chateau. W tego rodzaju odbiorze dzieła mogą przeplatać się elementy obiektywne i subiektywne, emocjonalne i racjonalne, cielesne i duchowe (jeśli posłużymy się najbardziej znanymi dychotomiami, które w efekcie doświadczenia estetycznego przestają nimi być).

W teorii formatywności Luigiego Pareysona ostatnim swego rodzaju etapem procesu interpretacji jest kontemplacja. Zapewne nie każdy odbiór dzieła hybrydycznego musi kończyć się w taki sposób. Jeśli jednak w odbiorze towarzyszy nam reakcja estetyczna, należy mówić o finalności tego doświadczenia, która dopełnia cały proces. Jak pisze K. Wilkoszewska: „To właśnie kumulatywny charakter rytmu estetycznego sprawia, że poszczególne etapy doświadczenia dają owo spełnienie, które nigdy nie jest ostateczne, chociaż prowadzi do jakiegoś finalnego zakończenia” (Wilkoszewska 2003: 132). Kategoria finalności (ang. *Finality, completeness, completion*) pojawia się w myśli Johna Deweya przy okazji omawiania doświadczenia estetycznego. Ową finalność można rozumieć jako dążenie do zakończenia rozpoczętego procesu oraz, jednocześnie, wyładowanie energii, która nagromadziła się w danym działaniu. Finalność wiąże się z doprowadzeniem do zamknięcia pewnego procesu, nadaniem kształtu, osiągnięciem efektu i zarazem spełnieniem. W swojej wyczerpującej interpretacji myśli Deweya K. Wilkoszewska zwraca uwagę na to, że doświadczenie estetyczne charakteryzuje się nie tylko wysokim stopniem organizacji i spójności, lecz także pewnym rytmicznym uporządkowaniem (dzięki czemu teoria ta przypomina koncepcję Romana Ingardena). W każdym etapie doświadczenia estetycznego pojawia się już jakiś aspekt spełnienia, aż do tego ostatecznego momentu, który nie wyklucza kontynuacji:

Końcowa faza doświadczenia — spełnienie — jest zawsze zarówno pośrednia, jak i ostateczna. Cel, jaki osiągnęliśmy, okazuje się nieoczekiwane jedynie etapem, bowiem przebiegające doświadczenie otworzyło przed nami nieprzewidywane perspektywy dalszego jego kontynuowania i rozwoju, dzięki czemu doświadczenie pełne jest nowości, niespodzianek i spontaniczności, przez co nieprzerwanie trwa sam proces doświadczania i życia (Wilkoszewska 2003: 127).

Zakończenie

Celem niniejszego wywodu było ukazanie percepcji dzieł hybrydycznych w kontekście doświadczenia estetycznego. Kategoria doświadczenia estetycznego miała okazać się pomocna do stworzenia języka opisu dzieła hybrydycznego, który koncentruje się na roli odbiorcy. Z perspektywy niniejszego artykułu istotne było zbadanie, jak odbiorca konstruuje sens dzieła hybrydycznego (o ile w ogóle jest to możliwe) oraz przyjrzenie się czynnościom interpretacyjnym, którym odbiorca poddaje dzieło hybrydyczne. Mimo że dzieła hybrydyczne z uwagi na nieprzystawalność do poszczególnych kierunków, rodzajów i gatunków warto uznawać za jednostkowe, zgodnie z postulatami Bubnera (który *nota bene* chciał tę regułę zastosować do wszelkiego rodzaju przedsięwzięć artystycznych), kategoria doświadczenia estetycznego okazuje się pomocna i może być traktowana jako swego rodzaju poetyka dzieła hybrydycznego.

Z powyższych rozważań wyłania się swego rodzaju „mapa” doświadczenia estetycznego, które składa się z kilku etapów. Pierwszym z nich jest moment zmysłowego oddziaływania na odbiorcę oraz rozpoznania, że mamy do czynienia z dziełem będącym na granicy literatury i sztuk wizualnych, w którym istotną rolę odgrywa tekst. Drugi etap stanowi reakcja emocjonalna lub reakcja, w której zaczyna dominować osobisty stosunek odbiorcy do percypowanego dzieła. Trzecim etapem jest próba ukonstytuowania sensu lub jego utworzenia w procesie interpretacji, co zakłada, że uznajemy, iż każde dzieło może mieć znaczenie. Doświadczenie estetyczne wieńczy jego spełnienie, które za Johnem Deweyem nazywam finalnością doświadczenia estetycznego. W szczególnych przypadkach możliwe jest również doświadczenie aktu kontemplacji (określam go w ten sposób za Luigim Pareysonem).

Przebiegające doświadczenie estetyczne, które nie pozostaje na poziomie przyjemności, a obejmuje również sferę *raison*, żeby w efekcie dojść do momentu spełnienia, przechodzi przez etap interpretacji, który uważam za bardzo istotny. Nawet jeśli mamy do czynienia z dziełami, w przypadku których trudno dotrzeć do znaczenia, interpretację uznaję za nieodzowny element doświadczenia estetycznego. Wydaje mi się on bardzo ważny także wówczas, gdy pojawiają się trudności w ukonstytuowaniu się przedmiotu estetycznego. Jeśli dzieło sztuki to złudzenie — jak na kartach powieści Tomasza Manna przedświadczył Leverkühn — i pozostało nam percypowanie dzieł, które nie stanowią przedmiotów artystycznych *sensu stricto*, to pamiętać należy, że mimo wszystko owe dzieła nie są pozbawione szeroko rozumianego znaczenia, które może się ujawnić w przebiegającym doświadczeniu estetycznym (na powyższy fragment z powieści Tomasza Manna powołuje się Anna Zeidler-Janiszewska we wstępie do książki R. Bubnera *Doświadczenie estetyczne*).

Różne dzieła są ustrukturowane w taki sposób, że mogą naśladować „wielopoziomową złożoność symultaniczności, hybrydyczności, niejasności rzeczywistości (po) nowoczesnej” (Kalaga 2010: 103). Każde doświadczenie czytelnicze dzieła hybrydycznego jest aporetyczne — z założenia odbiorca nie może dotrzeć do jednoznacznego sensu, a nawet kilku współistniejących ze sobą. Można wysnuć wniosek, że dzieła tego rodzaju komunikują, iż mamy do czynienia z aporią i nieokreślonością na wyższym poziomie — poziomie rzeczywistości, na którym niemożliwe jest uchwycenie jednoznacznego sensu żadnego zjawiska. Właśnie owa aporetyczność rzeczywistości ujawnia się na przykład za pośrednictwem wizualności zintegrowanej ze słowem, które nie są w stanie oddać złożoności świata w taki sposób, w jaki miało to miejsce w tradycyjnej literaturze (za pomocą słowa zdolnej bardziej precyzyjnie opisywać rzeczywistość). Owa przecząca sensowi „niewypowiedzalność” przemawia jednak do współczesnego odbiorcy, czasem do racjonalności umysłu, czasem zaś „pozarozumowo”, co jeszcze intensyfikuje sposób widzenia i sprawia, że percepcja odbiorcy przestaje być zautomatyzowana (przywodzi to na myśl rosyjskich formalistów). Dzieła hybrydyczne nie stanowią jedynie eksperymentów artystów poszukujących nowych środków wyrazu, pobudzają także do refleksji na temat współczesnego świata.

Bibliografia:

- Beech Dave (2009), *Turning The Whole Thing Around: Text Art Today*, [w:] *Art and Text*, Black Dog Publishing, London.
- Bohn Willard (2006), *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na świecie”, nr 11/12.
- Branny Emilia (2009), *Dlaczego klikamy? Lektura a pragnienie*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, pod red. A. Gumkowskiej, Warszawa.
- Briz Nick (2010), *A New Ecology For the Citizen of a Digital Age*, <http://www.youtube.com/watch?v=JLmEpBvgAvM>
- Bubner Rüdiger (2005), *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Carroll Noël (2004), *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Chateau Dominique (2010), *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Presses Universitaires de Rennes.
- Dziemidok Bogdan (2009), *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa.
- Fahlström Öyvind (2006), *Z powiększaniem urorodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, tłum. A. Topczewska, „Literatura na świecie”, nr 11/12.
- Frijda Nico H. (1986), *The Emotions*, Cambrige University Press, Paris.
- Garnier Pierre (2006), *Stanowisko nr 1 ruchu międzynarodowego*, przeł. J. M. Kłoczowski, „Literatura na świecie”, nr 11/12.
- Hill Will (2009), *The Schwitters Legacy: Language And Art In The Early Twentieth Century*, [w:] *Art and Text*, Black Dog Publishing, London..
- Kalaga Wojciech (2010), *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, A. Dziadka, Instytut Badań Literacich PAN, Warszawa.
- Kasia Katarzyna (2009), *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków
- Leder Andrzej (2003), *Jaka filozofia pozwala myśleć o emocjach*, [w:] *Wiedza a uczucia*, red. A. Motycka, IFiS PAN, Warszawa.
- Mann Tomasz (1960), *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Pawlicka Urszula (2012), *(Polska)poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków.

- Sławek Tadeusz (1989), *Filozofia spójnika i poezja negatywności [w:] Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Scott Joan W. (1991), *The Evidence of Experience*, http://www.dahsm.medschool.ucsf.edu/history/Medical_Tech_Course/Med_Tech_PDF/ScottEvidence.pdf
- Wilkoszewska Krystyna (2003), *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Universitas, Kraków.
- Wolska Dorota (2012), *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków.
- Wróbel Szymon (2003), *Czy do wyjaśnienia zachowań potrzebna jest kategoria emocji?*, [w:] *Wiedza a uczucia*, red. Alina Motycka, IFiS PAN, Warszawa.