

Krzysztof Lipka

Przedmiot intencjonalny w kontekście procesu twórczego

Sztuka i Filozofia 40, 91-102

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krzysztof Lipka

Przedmiot intencjonalny w kontekście procesu twórczego¹

*Proces artystyczny rozciąga się od impulsu,
poprzez szkice do ukończonego dzieła.*

Luigi Pareyson

Rozpocznijmy rozważania od ujęcia dzieła sztuki muzycznej jako przedmiotu intencjonalnego w rozumieniu Romana Ingardena². Jest ono bytem wysoce złożonym, efektem wspólnego oddziaływania licznych czynników, takich jak intencja twórcy, proces tworzenia, zapis nutowy, wykonanie i przedmiot estetyczny. Mamy więc do czynienia z połączeniem dwóch procesów psychicznych: tworzenia i odbioru, z jednym przedmiotem materialnym w dwu postaciach (brzmienie dzieła i jego zapis) i z jednym procesem realnym – wykonaniem. W wyniku współdziałania wszystkich powyższych elementów możemy obcować z jedynym w swoim rodzaju wytworem estetycznym – muzycznym przedmiotem intencjonalnym. Intersubiektywny przedmiot czysto intencjonalny sam w sobie jest specyficznym bytem, jedynie osadzonym w swej realnej podstawie, czyli w fundamencie bytowym (fizyczność brzmienia i zapisu). Przedmiot estetyczny, który konstytuuje się w odbiorze, jest inny dla każdego słuchacza, całkowicie subiektywny. W sumie mamy więc do czynienia z nad wyraz skomplikowaną sytuacją.

Tak przedstawia się dzieło w pewnym uproszczeniu. Na całościowy obraz jego sytuacji estetycznej wpływają też bowiem niewątpliwie – w mniejszym lub większym stopniu – rękopisy autora, nagrania płytowe, różnorodność interpretacji. Samo wykonanie jest również zjawiskiem niezwykle złożonym, na którego kształt oddziałują muzycy i ich instrumenty, sale koncertowe oraz publiczność. Trudno przy tym orzec, które z wymienionych elementów (i na ile) wchodzi w skład samego przedmiotu intencjonalnego lub są z nim związane, a które są całkowicie niezależne od niego. Czy, na przykład, elementem przedmiotu

¹ Tekst ten jest rozwinięciem i kontynuacją trzech moich kolejnych wystąpień, w których krytykowałem koncepcję muzycznego przedmiotu intencjonalnego Romana Ingardena: (1) *Rzeczy, których forma jest w duszy*, referat wygłoszony na I Kongresie Estetyki w Polsce *Wizje i re-wizje*, Kraków 2006 (druk: *Wizje i re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 325-330); (2) „Pozadźwiękowy materiał dzieła muzycznego” – XXXIV Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Materia sztuki*, Kraków 2008 (druk: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2010, s. 413-423); (3) „Muzyczny przedmiot intencjonalny w ponowoczesnej pułapce” – VIII Ogólnopolski Zjazd Filozoficzny, Warszawa 2008 (druk: *Sztuka i Filozofia*, nr 36/2010, s. 32-40). Całość ukaże się w tomie „Ponowoczesna pułapka. Pytania o kondycję dzisiejszej sztuki i estetyki”, w Wydaw. UMFC (w druku).

² R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.

intencjonalnego jest czysto brzmieniowa warstwa dzieła (w oderwaniu od fal akustycznych)? Czy są jego składnikami także graficzne znaki dźwięków w partyturze, a może ich sens? Czy należą doń „myśli” muzyczne, które czyta się „między wierszami” lub znaczenie ruchów dyrygenta? W pełnym obrazie dzieła muzycznego mamy do czynienia nie tylko z samym utworem, lecz także z całym potężnym i skomplikowanym zbiorem procesów, zjawisk i przedmiotów w nim i dookoła niego. I już sama złożoność tej całości prowadzi do intuicji, że coś jedyne musi stanowić zasadnicze jądro dzieła jako takiego, to, do czego wszystkie pozostałe elementy nas odsyłają. Co zatem jest tym centrum dzieła, wokół którego nadbudowuje się cała reszta?

W gruncie rzeczy dzieło samo w sobie jest abstraktem, zaś realnie mamy do czynienia – jak słusznie zauważyła Maria Gołaszewska³ – z „sytuacją estetyczną”⁴. To sformułowanie z jednej strony jest znacznie bardziej operatywne teoretycznie niż pojęcie „przedmiotu intencjonalnego”, z drugiej zaś, oprócz samego dzieła obejmuje również pokaźny kompleks przedmiotów i wydarzeń różnorodnych ontycznie i socjologicznie. Dlatego też ujęcie to – podobnie jak Ingardenowa koncepcja przedmiotu czysto intencjonalnego – prowokuje, by poszukiwać owego zasadniczego jądra w postaci samego, czystego dzieła sztuki.

Znów zapytajmy zatem: co mogłyby być uznane za samo dzieło lub przynajmniej jego trzon, za ów sworzeń łączący całą „sytuację” w całość, za owo sedno poza wszelkimi pomocniczymi czy dookolnymi bytami? Co można by uznać za ów istotny zwornik wszelkich elementów i momentów dzieła i jaka wówczas byłaby jego „tożsamość”? Nie jest wcale oczywiste, czy wyabstrahowane, czyste brzmienie muzyki należy do samego przedmiotu intencjonalnego, a ruchy dyrygenta są tylko przejawem sytuacji estetycznej o funkcji organizacyjnej. Dźwięk jest przecież zależny od tych ruchów, wynikających z „muzycznych myśli”, które często są zawarte „między wierszami” w partyturze. Sytuacja bytowa tych wszystkich składników jest nader złożona, niejasna i niepewna.

Koncepcja Ingardena bynajmniej nie rozwiązuje wspomnianych problemów. Można by nawet powiedzieć, że autor zręcznie omija kluczowy problem tożsamości. Czy to, co według niego należy do przedmiotu czysto intencjonalnego, może scalić się w pewien jednolity byt („podmiot swojej zawartości”)? Czy przedmioty materialne, wydarzenia realne i procesy psychiczne można zespolić w jeden spójny organizm i nazwać go dziełem sztuki? Czy można, co jeszcze bardziej wątpliwe, wydzielać z niego przedmiot czysto intencjonalny o rzekomo specyficznym statusie ontologicznym, pozostawiając całą resztę na uboczu? Jako li tylko otoczkę owej „sytuacji”? A czym jest „sytuacja” zubożona o wyabstrahowany przedmiot czysto intencjonalny? Czy wówczas znika dzieło? W gruncie rzeczy można by sądzić, że przedmiot intencjonalny to tylko wyselekcjonowany, najistotniejszy, czysto spekulatywny aspekt sytuacji estetycznej, który nie ujmuje dzieła w całej jego złożoności i ogólnym intersubiektywnym funkcjonowaniu.

³ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problemy genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970.

⁴ Lub – wg sformułowania Berleanta – z „polem estetycznym” (A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007).

W gruncie rzeczy w analizie Ingardena przedmiot intencjonalny sam w sobie jest dziwnym bytem złożonym z tworów (warstw) różnych ontycznie – po części idealnych, po części psychicznych (a może nawet materialnych – brzmienie) – i jako taki nie powinien w zasadzie mieć racji pełnej odrębności ontologicznej. Przedmiot intencjonalny jest raczej swoistym modusem pogranicza, który co prawda poddaje się różnym interpretacjom, lecz nie przestaje budzić zastrzeżeń.

Etap intencji: impuls i zamiar

Wydźmy od sytuacji życiowej. Kompozytor wchodzi do swego gabinetu i naraz nieoczekiwanie wpada mu pomysł do głowy: już wie, jak zacząć symfonię kołącą się od dawna w jego duszy – oto poruszyła go właśnie intencja („wirtualna”). Trzeba zatem usiąść, by zapisać muzyczną myśl, artysta rozgląda się więc za krzesłem i siada; tym samym pojawiła się w nim druga, od razu spełniona intencja („aktualna”) – żeby usiąść. Intencje te są podobne, sygnalizują potrzebę, dając impuls do działania, są także trudne do zanalizowania i zróżnicowania. Z pewnością jednak dzieli je ich przedmiot.

Niektórzy wykorzystują tę sytuację i powiadają tak: krzesło, nawet najwyklejsze, także będzie dziełem sztuki, jeżeli na przykład jego wykonawca lub właściciel aktem intencji uzna je za takowe. Gdyby – według poglądu Danto⁵ – Andy Warhol umiał karton Brillo powołać do istnienia samą intencją, byłby cudotwórcą. Jednak skoro jakiś rzemieślnik karton Brillo wykonał, a Warhol tylko swoją intencją czyni z kartonu dzieło sztuki, to być może przywłaszcza sobie cudzy wytwór, a milionowe tantiemy za intencję Warhola należałoby wręczyć rzemieślnikowi – lub co najmniej przeznaczyć je do podziału zależnie od wkładu pracy. W tym wypadku nieporozumienie wynika z przyjęcia, po pierwsze, że dzieło sztuki jest wytworem intencji, a po drugie, że każdy przedmiot może zostać uznany za dzieło sztuki dzięki intencji artysty. W konsekwencji przedmiotem intencjonalnym mogłaby być każda rzecz, w stosunku do której objawia się jakąś intencją. Krzesło albo symfonia. Jeżeli jednak dzieło sztuki (czy jego pozamaterialny kształt) określamy mianem przedmiotu intencjonalnego, przez samo to pojęcie czynimy sprawę niejasną.

Wróćmy do momentu, gdy nasz kompozytor jeszcze nie usiadł na swoim krześle. Ma on zamiar w swoim gabinecie rozpocząć pracę, odczuwa wewnętrzną potrzebę wygodnego usadowienia się, rozgląda się za krzesłem i zniecierpliwionym gestem wyraża intencję przyjęcia pozycji siedzącej. Spozstrzega w kącie krzesło, przedmiot swojej intencji. Czy z tego powodu krzesło staje się przedmiotem intencjonalnym? Oczywiście, że nie! Więc dlaczego ma nim być symfonia? Czy dlatego, że kompozytor nie znajdzie jej w kącie pokoju, tylko „w głowie”, stworzy ją sam? Czy w takim razie krzesło jest przedmiotem intencjonalnym stolarza? Nie jest. Więc może symfonia ma być przedmiotem intencjonalnym dlatego, że stolarz wykonał krzesło z drewna, a symfonia powstaje „z niczego”?

⁵ A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Nie powstaje z niczego! Powstaje z talentu i umiejętności kompozytora, a reszta – jak i w wypadku krzesła – to konwencjonalne formy i budulec. Różnica pomiędzy krzesłem i symfonią jest jednak zasadnicza. Polega ona na tym, że krzesło, nawet najbardziej wymyślne, zawsze jednak w mniejszym stopniu będzie dziełem stolarza niż konwencji. Z dziełem sztuki jest odwrotnie: musi być – w znacznie większym stopniu niż konwencji – dziełem twórcy. Im większy jest ten indywidualny, niepowtarzalny, osobisty wkład twórcy, tym dzieło staje się oryginalniejsze. Krzesło zbyt oryginalne nie byłoby rzeczą szczególnie pożądaną.

Jak widać z analizowanego przykładu, nie wystarczy intencja, by stworzyć dzieło, i nie wystarczy określenie „przedmiot intencjonalny”, by wyrazić odmiennność dzieła sztuki od innych wytworów.

Intencjonalność jest więc pewną wewnętrzną postawą człowieka, prowadzącą do wszelkiego aktu, w tym i twórczego. Nie wyłącznie w dziedzinie sztuki, w każdej dziedzinie, ale także i w zakresie sztuki. W zasadzie akt intencjonalny pojawia się we wnętrzu człowieka zawsze, kiedy budzi się w nas potrzeba uczynienia czegośkolwiek. Nie zawsze rezultatem tego aktu jest pojawienie się odpowiedniego do intencji przedmiotu. Krzesło po prostu wyciąga się z kąta, symfonię trzeba napisać. A to zasadnicza różnica, której tymczasem w żadnym razie nie sygnalizuje określenie „przedmiot intencjonalny”.

Poza psychiką nie ma w ogóle – jak się wydaje – niezależnej sfery bytów intencjonalnych. Iluzją jest myśl, że jakikolwiek „przedmiot intencjonalny” czy wirtualny powstałby bez udziału rzeczywistości. Ingarden doskonale zdawał sobie z tego sprawę, osadzając przedmiot czysto intencjonalny na jego bytowym fundamencie. Czysto intencjonalną genezę mógłby mieć wyłącznie byt psychiczny (i ją ma: potrzebę) lub wirtualny (i też ją ma: wizję). Jednak czerpanie przez intencję czy jej następstwa jakichkolwiek idei, wzorów czy materiałów ze świata transcendentnego wystarczy, żeby powołany do istnienia przedmiot był choć częściowo zależny zarówno od sfery idealnej, jak i od realnej. Wszystko bowiem bez wyjątku czerpie z transcendentnej rzeczywistości, choć często inaczej zestawia zapożyczone motywy. To jednak za mało, by uznać całkowitą samodzielność bytową przedmiotu intencjonalnego czy wirtualnego. Psychiczna sfera intencjonalna zależy od sfery realnej (materialnej) i od sfery idealnej (wirtualnej), a także należy do nich przynajmniej częściowo, nie jest zatem faktycznie niezależna, nie jest odrębnym, samoistnym („czystym”) bytem.

Etap koncepcji: sedno dzieła

Każdego dnia przez świadomość przewijają się zapewne tysiące intencji, spośród których realizowanych bywa zwykle niewiele. Nas tutaj interesuje jednak tylko ten typ intencji, który powołuje do istnienia dzieła sztuki (muzycznej). Czy dzieje się to jednak jedynie dzięki intencji? Jest ona zaledwie rodzajem psychicznego impulsu, od którego prowadzi droga bardzo daleka do stworzenia czegośkolwiek. Pierwotny impuls to niewątpliwie punkt wyjścia: wewnętrzna potrzeba i idący za nią świadomy zamysł artysty. Dopiero później pojawiają się przemyślenia, rozważanie i wybór sposobów działania, wreszcie decyzja. Stąd

etapem szczególnie ważnym dla powstania dzieła sztuki nie wydaje się bynajmniej sama intencja (poza jej genezę etyczną), ale wewnętrzne opracowanie ostatecznej koncepcji dzieła w umyśle artysty.

Przy tworzeniu koncepcji uruchomione zostają: intelekt, wyobraźnia, fantazja, marzenie – jest to faza pracy spekulatywnej i wirtualnej. Kiedy koncepcja wydaje się gotowa, następuje na jej podstawie etap materialnej realizacji przedmiotu. Koncepcja wirtualna nie jest zapewne nigdy ostatecznie zamknięta i niezmienna, choć w momencie rozpoczęcia pracy manualnej musi być na tyle dojrzała, by artysta mógł na jej podstawie zabrać się do materialnej obróbki wstępnej wersji dzieła. W trakcie pracy koncepcja podlega dalszym modyfikacjom. Niemniej faza jej formułowania jest całkowicie oderwana od samej intencji: ten etap twórczości nie urzeczywistnia się w postaci momentu impulsu, lecz w długotrwałym, pełnym przemyśleń procesie kształtowania planu. Sama intencja nie wystarczy do rozpoczęcia pracy nad realną postacią dzieła – w chwili podjęcia decyzji o podjęciu działań pewne zarysy całej koncepcji muszą już być gotowe.

Koncepcja jest swego rodzaju wewnętrznym, uformowanym, świadomościowym bytem, wystarczającym, by na jego podstawie wytworzyć materialny przedmiot, który będzie niejako realnym, autorskim prawykonaniem. Potem twórca może wykonywać duplikaty, nieco zmienione wersje, własnoręczne kopie czy repliki (w wypadku dzieł plastycznych) etc., czyli również oryginalne byty, które będą tak niemal wysoko cenione jak pierwowzór – zawsze wyżej niż kopie i naśladownictwa wykonywane przez innych mistrzów. Czym jest ten wewnętrzny byt, wzór jeszcze niezrealizowany w materii (słowie, dźwięku, obrazie, brązie, budynku itp.), lecz już istniejący w umyśle artysty? Jest to rodzaj wizji artystycznej, wewnętrznego opracowania przyszłego dzieła, który już w zasadzie jest kompletnym, choć materialnie jeszcze nieistniejącym dziełem, pełnym artystycznym przedmiotem, już istniejącym, choć dopiero – czysto wirtualnie. Rzadko się zdarza – są jednak i takie wypadki – że tworzenie dzieła w ostatecznym materiale stanowi całkowitą improwizację; w jednych sztukach bywa to częstsze (muzyka), w innych jest całkiem wykluczone (architektura⁶).

Ta wewnętrzna koncepcja jest zatem gotową, już wykonaną, poważną pracą artystyczną. Po niej następuje jeszcze jedynie przeniesienie wizji w materiał, ukształtowanie jej realnej, namacalnej postaci według wirtualnego wzoru. W porównaniu z tą poważną pracą, wykonaną wewnątrz, z wytworzeniem owej idealnej koncepcji, sama intencja jest mało znaczącym impulsem. Znacznie już większym od intencji wysiłkiem jest przeniesienie koncepcji w materiał, ale z kolei polega ono tylko na fizycznym odwzorowaniu gotowej wizji, na rzemieślniczej sprawności, wirtuozerii; fizycznym, ale odwołującym się oczywiście do warsztatowego mistrzostwa. Czemu więc końcowe dzieło, uformowane w substancji materialnej, ma się zwać przedmiotem intencjonalnym? Jest to raczej przedmiot wirtualny, przejawiający się⁷ poprzez postać materialną, czy

⁶ Niektóre tego typu realizacje, podejmowane eksperymentalnie, bynajmniej nie są żadnym dziełem architektonicznym (co łatwe do zauważenia). Za ich przykład może posłużyć kościół przy ul. Rozbrat w Warszawie.

⁷ W zbliżony sposób „przedmiot intencjonalny”, czyli samo dzieło przejawiające się w materialnej rzeczy, traktuje Martin Seel w: *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008.

też materialna realizacja przedmiotu wirtualnego. Przecież już w świadomości autora dzieło jest artystycznie ukształtowane, mimo że wirtualne – takie, które jeszcze nie zostało zanotowane, namalowane czy odkute.

Gdybyśmy zechcieli teraz wyszczególnione etapy powstawania dzieła sztuki uszeregować według ważności, należałoby na pierwszym miejscu postawić koncepcję twórczą, zaraz po niej jej realizację w materii, intencję (poznawczą oczywiście, nie moralną) zaś uznać za najmniej istotną. Należy więc podkreślić, że dzieło jako takie powstaje w umyśle artysty wraz z koncepcją; przedtem jako takiego dzieła nie ma, potem zaś istnieje już realnie. Na etapie intencji dzieło jawi się dopiero niejasno, jako przynależne odległej przyszłości. Skoro intencjonalność odgrywa w jego kształtowaniu tak nieznaczną rolę, czemu jego jądro ma się zwać przedmiotem intencjonalnym? Wydaje się, że o takim przesadnym podkreślaniu roli intencjonalności nie decyduje nic innego, jak tylko zwyczajowo przyjęta fenomenologiczna terminologia, którą nowe drogi rozwoju badań nad sztuką podają w wątpliwość.

W sumie zatem w procesie powstawania dzieła mamy do czynienia z przynajmniej trzema różnymi ontologicznie porządkami. Intencja artysty należy do porządku psychicznego, koncepcja do porządku wirtualnego, materialne zaś wykonanie do porządku realnego. Tak zwany przedmiot intencjonalny musiałby więc łączyć w jednym zjawisku, przynajmniej genetycznie i fragmentarycznie, wszystkie te trzy porządki – byłby zadziwiającą ontologicznie efemerydą.

Etap realizacji

„Nie ma dzieła bez zamiaru, ale to, co w dziele jest dziełem sztuki, zależy tylko i wyłącznie od wykonania i dopiero wykonanie ukazuje się artyście”⁸ – twierdził Alain.

Pytanie, który z wyżej wyszczególnionych etapów jest w procesie powstawania dzieła najważniejszy, nie jest dobrze postawione, odpowiedź zależy bowiem od punktu widzenia. Można sądzić na przykład, że mimo przedstawionych argumentów, istotniejszy od wirtualnej koncepcji jest etap ostatni, bo – jak sądzi wielu – bez przedmiotu realnego nie ma dzieła sztuki, baza materialna stanowi podstawę bytową dzieła (Ingarden⁹). Szczególnie jeśli nie zgadzamy się, by koncepcję, czyli byt wirtualny (psychiczny bądź idealny – można go rozmaicie nazywać, rozpatrując z różnych punktów widzenia), traktować jako wystarczającą podstawę istnienia całego dzieła. Na takie jej uprzywilejowanie nie wyraziliby zgody materialiści ani realisci. Tymczasem jednak wytworzenie nowego oblicza „wirtualności” pociągnęło za sobą konieczność zaniku starych do niej uprzedzeń. W praktyce wirtualnej bowiem idealna sfera świata znów ogromnie zyskuje na znaczeniu, zarówno ontologicznym, jak i estetycznym, choć w nowej, elektronicznej postaci.

Wiemy już, że intencja jest tylko punktem wyjścia, niewnoszącym decydujących cech do projektowanego bytu. To szersza idea dzieła, pomysł, wizja artysty, a więc

⁸ Alain, *Préliminaires à l'Esthétique*, cyt. za: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, wybór i oprac. R. Cailliois, Libella, Paryż 1967, s. 336.

⁹ R. Ingarden, dz. cyt., s. 44.

to wszystko, co skrótowo nazywamy koncepcją, jest jego jądrem, zasadniczym trzonem całości. Przedstawia ona pełny wirtualny materiał, treść przyszłego artystycznego tworu. Jest to oczywiście byt idealny. Nazwanie go „platońskim” byłoby jednak nadużyciem, nie chodzi bowiem o abstrakcyjną, wieczną ideę, którą można dopasować do niezliczonej liczby różnych realizacji, lecz o indywidualną koncepcję, zrealizowaną następnie w konkretnym dziele. Wirtualne dzieła człowieka można traktować jako platońskie tylko w bardzo ogólnym, najszerszym sensie; we współczesnej filozofii Nicolai Hartmanna koncepcja trzystopniowo ustrukturyzowanego ducha niewątpliwie precyzyjniej systematyzuje tego rodzaju twory¹⁰.

Na etapie materialnej realizacji istniejącej już koncepcji dzieła, to przede wszystkim forma zostaje ostatecznie dopracowana. Treść zebrano i ułożono wcześniej; kiedy artysta realizuje dzieło jako materialny przedmiot, forma będzie nieco inna w każdej jego namacalnej wersji, opartej na tej samej treści. Dotyczy to kolejnych wersji tego samego przedstawienia w obrazie, w rzeźbie czy w symfonii. Jedynie w przypadku utworu muzycznego etap ostatecznego ukształtowania formy zostaje przesunięty na proces interpretacji.

Koncepcja twórcza, etap pośredni w procesie powstawania dzieła sztuki, może więc zostać wielokrotnie, nieco odmiennie zrealizowana przez tego samego artystę. Jeśli tylko koncepcja nie zostaje zmieniona, powstają różne wersje tego samego dzieła. W dziele muzycznym jednak sama koncepcja jest jawnie niewykończona, ma w sobie – jak trafnie zauważa to Ingarden – momenty niedookreślone¹¹, które realizowane są dopiero w wykonaniu. Zapis nutowy zatem byłby dokładnym oddaniem schematu koncepcji, która każdorazowo zmienia się poprzez realizacyjną konkretyzację. Można by uznać, że wszystkie ostateczne wykonania, oparte na jednej i tej samej koncepcji (jednym zapisie), nie są różnymi dziełami, lecz tylko innymi realizacjami¹², które dzięki niej łączą w swoistą rodzinę (w rozumieniu Wittgensteina¹³). Natomiast z punktu widzenia radykalnego konstruktywizmu, który zakłada istnienie tylu światów, ilu jest obserwatorów (ludzi)¹⁴, można by przyjąć, że tyle jest dzieł, ilu odbiorców i ile odbiorów. Niemniej takie rozstrzygnięcie niebawem mnoży byty, co powoduje liczne, wyłuszczone wcześniej trudności. Pewna dwoistość jest zatem w tej sytuacji nieuchronna, a status ontologiczny koncepcji dzieła sztuki zawsze zapewne będzie mniej lub bardziej zbliżony do bytu idealnego.

Jednak przypadek muzyki jest wyjątkowy – zapis nutowy jest bowiem w miarę dokładnym materialnym odzwierciedleniem wirtualnej koncepcji, podczas

¹⁰ N. Hartmann, *Das Problem Des Geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung Der Geschichtsphilosophie Und Der Geisteswissenschaften*, Walter de Gruyter, Berlin 1962.

¹¹ R. Ingarden, dz. cyt., s. 51, 81.

¹² Tu podejmuję wątek mojej dyskusji z Krzysztofem Guczalskim, która rozwija się z tekstu na tekst: K. Guczalski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce*, Wydaw. Musica Iagellonica, Kraków 1999; K. Lipka, „Rzeczy, których forma jest w duszy”, w: *Wizje i re-wizje* – K. Guczalski, „O niejęzykowym charakterze muzyki”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Wydaw. Musica Iagellonica, Kraków 2003; K. Lipka, *Utopia urzeczywistniona*, Wydaw. UMFC, Warszawa 2009; i niniejsza wypowiedź, mam nadzieję, ostateczna.

¹³ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

¹⁴ Por.: J. Mitterer, *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996, s. 83 (dyskusja z H. Maturaną).

gdy na przykład odkuta rzeźba – już nie. Rzeźbiarz może, podobnie jak muzyk, wykonać wiele zbliżonych materialnych wersji dzieła według jednej i tej samej egzystującej wirtualnie w jego głowie koncepcji. Ale tylko w muzyce przybiera ona realną formę materialną zapisu, który jest z jednej strony najbliższy jej pierwotnej wersji, a z drugiej strony niemal równie bliski realizacji, czyli każdemu spośród mnogości rozmaitych wykonań.

Jeszcze inaczej kwestia ta przedstawia się w malarstwie. Malarz wykonuje najpierw rysunek, który może być podstawą wielu nieco odmiennych obrazów. Jednak szkic jest już sam w sobie dziełem sztuki, podczas gdy zapis nutowy nie. W malarstwie etap pośredni, koncepcja w zapisie pomocniczym, nie występuje, o ile nie jest nią rysunek (szkic malarski uznaje się zazwyczaj za jedną z wersji samego dzieła). W architekturze sprawa znów wygląda odmiennie: odręczne plany budowlane mają naturę dwoistą: są dokładnie zapisaną koncepcją (a nie tylko rysunkowym szkicem), ale same w sobie także mogą być dziełem sztuki. Z tego punktu widzenia jest to sytuacja pośrednia pomiędzy malarstwem a muzyką.

Chociaż wydaje się jasne, że baza materialna stanowi podstawę rzeczywistości dzieła sztuki, w refleksji filozoficznej o sztuce znaczenie przedmiotu realnego błędnie – zajmuje się nim chętniej historia sztuki, a w filozofii estetyka. Filozofię sztuki interesuje raczej metafizyczna „reszta”, w której leży wartość dzieła. Istota dzieła sztuki (czyli to, co fenomenologia nazywa właśnie „przedmiotem czysto intencjonalnym”) jest bowiem bytem metafizycznym i choć musi być oparta na materialnym fundamencie (daje nam o sobie znać za pośrednictwem materialnego przedmiotu czy też przejawia się w nim (Seel¹⁵)), to jednak dochodzi do głosu głównie poza nim, w warstwie jego wewnętrznej treści. Formą zajmuje się estetyka, filozofia sztuki poszukuje zaś metafizycznej treści na podstawie analizy i hermeneutycznej interpretacji.

Przedmiot, który powstał materialnie w wyniku całego procesu twórczego (na początku niewątpliwie wirtualnego), sam w sobie nie jest więc bytem intencjonalnym, lecz realnym, posiadającym pewien duchowy, artystyczny ładunek – wirtualną koncepcję – oraz metafizyczne jądro, zawierające treść duchową, w tym nośniki wartości (Ingarden nazywa je jakościami wartości¹⁶).

Można rozjaśnić to zjawisko w jeszcze inny sposób. Każdy istniejący wytwór człowieka – nie tylko dzieła sztuki – ma, poza formą i materią, treść. Nie może bowiem istnieć przedmiot jej pozbawiony. Przedmiot składa się zatem nie tylko z materii i formy, lecz także z treści. Nie zawsze musi być ona empirycznie oczywista albo ewidentnie metafizyczna, czasem może być ujmowana z punktu widzenia pragmatyki, jako funkcja. Jeśli rozpatrujemy taki przedmiot jak krzesło, powiemy, że jego materią jest drewno, jego forma jest dostosowana do sylwetki siedzącego człowieka, jego zaś treść można sprowadzić do funkcji: krzesło służy do siedzenia. Innej treści krzesło nie ma – jest równoznaczna z jego przeznaczeniem.

Otóż dzieło sztuki jest takim przedmiotem, którego głęboka treść nie wy-czerpuje się w jego funkcji. Musi ona natrafić na indywidualnego ducha i w nim obudzić chęć do zrozumienia i interpretacji.

¹⁵ M. Seel, dz. cyt.

¹⁶ R. Ingarden, dz. cyt., s. 135.

Wirtualność: byt ponadetapowy

Właściwie wszelkie rzeczy wykonane przez człowieka są na swój sposób intencjonalne. Cała kultura jest intencjonalna, gdyż każdy jej element wziął się z potrzeby i z powołującej go do istnienia intencji twórczej wykonawcy. Genezą każdego, bez wyjątku – nawet najzwyczajniej użytkowego, przedmiotu jest zatem (1) intencja, która stanowi bodziec do wymyślenia (2) koncepcyjnej wizji wirtualnej, a ta z kolei służy za wzór powstaniu (3) rzeczy materialnej. Tak było w czasach dawnej wirtualności: każde dzieło sztuki istniało wirtualnie już przed swą materializacją. Wirtualność nowej generacji nie wyczerpuje się w sferze idealnej, jaką była w stadium poprzednim¹⁷. Wówczas można było sądzić, że każde dzieło sztuki jest – lub przynajmniej w swej fazie koncepcyjnej było – przedmiotem po części wirtualnym i że wchodzi ona w skład każdego w zasadzie elementu cywilizacji, a szczególnie tego zwanego intencjonalnym.

Obecnie sfera wirtualna nie jest już wyłącznie wizjonerska, fantastyczna, tylko stanowi – jak trafnie ujął to Michał Ostrowicki¹⁸ – wyspecjalizowaną wirtualną *realis*, gdzie każde dzieło może zostać widzialnie, elektronicznie zrealizowane. Nie staje się przez to jednak przedmiotem materialnym, a zarazem nie przestaje być przedmiotem intencjonalnym. Takie dzieło elektroniczne w dalszym ciągu stanowi czystą koncepcję, z jednej strony kompletną, z drugiej otwartą na zmienność, powołaną do istnienia w wirtualnej (niematerialnej) rzeczywistości. Można by zaryzykować twierdzenie, że intencjonalny przedmiot wirtualny nowej generacji bliższy jest istocie intencjonalności niż ten dawny, fenomenologiczny, czyli tradycyjne dzieło sztuki wykonane realnie.

Rzeczywistość wirtualna jest bowiem nie tylko sferą bytów elektronicznie idealnych, lecz także jest polem konkretnych działań, poligonem doświadczalnym każdej wirtualnej koncepcji, laboratorium bytów imaginacyjnych, które mogą być tam poddawane manipulacjom (symulacjom) czy nabierać specyficznie „nowej” wirtualnej substancji. Ta nowa rzeczywistość zatem ujawniła i ostatecznie udowodniła niejasność bytową dawnego „przedmiotu intencjonalnego”.

W tej sytuacji wydaje się, że pojęcie przedmiotu intencjonalnego do reszty straciło swój sens. Być może zachowuje go nadal dla twórców wirtualnych starej generacji, ale w zasadzie wymaga ponownych analiz i przemyśleń. Jednocześnie pokrewność (także artystyczna) rzeczywistości wirtualnej i sfery realnej nie budzi chyba wątpliwości. Nowa wirtualność ma obok cech idealnych, również zasadnicze znamiona rzeczywistości: dostępność zmysłową i możliwość postrzegalnych przemian.

Według mnie, nie jest możliwe, by w świecie elektro-wirtualnym dawny „przedmiot intencjonalny”, dziś w zasadzie przeżytek przedsięciowej kultury, mógł być uznawany za samoistny byt, czy nawet operatywne pojęcie. Rzeczywistość wirtualna nowej generacji sama ma genezę intencjonalną, każdy jej poszczególny składnik i twór wyrósł z intencjonalności. Zatem jest ona tam podstawą każdej bez wyjątku sytuacji, czyli oznacza wszystko i nic, tracąc tym samym sens.

¹⁷ Tym zagadnieniem zajmuję się dokładniej w ostatnim rozdziale książki „Ponowoczesna pułapka” (w druku).

¹⁸ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektronicznej*, Universitas, Kraków 2006.

Etos: odpowiedniość i kondensacja

Dzieła sztuki zbudowane są, tak jak wszelkie zwykłe przedmioty, z treści, materiału i formy. Jednak aby przedmiot faktycznie był dziełem sztuki, każdy z tych trzech podstawowych elementów musi ulec odpowiednim modyfikacjom, zgodnym z pewnymi obostrzeniami.

„Jak we wszystkich dziełach człowieka – stwierdza Hegel – tak i w sztuce, rzeczą rozstrzygającą jest treść”¹⁹. Zaczniemy zatem od niej. Artysta w swej pracy twórczej zwykle to od jej nakreślenia wychodzi. Zdarzają się oczywiście muzyczni geniusze, którzy w natchnieniu spontanicznie tworzą niezbyt dopracowane koncepcyjnie utwory, jednak historia sztuki uczy, że wielkie dzieła są zwykle gruntownie przemyślane. Treść stanowi jądro tego, co artysta ma światu do przekazania. Myśl wypowiedzana jest w słowach, obrazy są ujmowane w dziełach plastycznych, w muzyce zawarte są wizje dźwiękowe. O prawdziwej wielkości dzieła świadczy niemożliwość wyrażenia jego treści za pomocą innego medium niż tego wybranego przez jego twórcę. Pomysł, by opowiedzieć słowami treść sonaty fortepianowej, jest tak samo niedorzeczny, jak próba przekazania treści noweli dziełem architektonicznym. Zadanie artysty polega na tym, żeby znaleźć formę i materiał najodpowiedniejsze z możliwych dla przekazania zamierzonej treści. I mamy gotowe rozstrzygnięcie problemu. Na niczym innym artyzm nie polega. Reszta zależy od tego, kim jest artysta i w jakim stopniu opanował warsztat. Jedni tworzą dzieła uduchowione i subtelne, inni dziwaczne lub trywialne – zarówno jedni, jak i drudzy mogą być doskonali w obrębie własnego stylu.

Cała tajemnica sztuki zawiera się więc w konieczności dobrania najwłaściwszych form i materiału do zamierzonej treści. Nie dotyczy ona żadnych innych bytów poza dziełami sztuki. Stolarz może zrobić krzesło takie lub inne, jedno będzie warte drugiego albo też będzie od niego lepsze, czy też będzie wręcz krzesłem doskonałym. O żadnym meblu nie można jednak powiedzieć, że jego materiał i forma zostały dostosowane do treści (funkcji) w sposób najdoskonalszy z możliwych – byłoby to absurdalne i wręcz śmieszne. Krzesło najdoskonalsze z możliwych! Oczywiście, są stolarze, o których powiemy: „ten rzemieślnik to artysta!”. I nazwiemy go ebenistą. Owszem, istnieje sztuka użytkowa czy rzemiosło artystyczne. Bezsensowne byłoby jednak rozpatrywanie krzesła analogicznie do symfonii, ponieważ rzeczy te są niewspółmierne i nieporównywalne. Może się zdarzyć oczywiście symfonia znacznie gorsza od krzesła (nawet przeciętnego), nie istnieje jednak żadna dziedzina myśli teoretycznej, w obrębie której można by rozsądnie rozważać oba te przedmioty jednocześnie. Nie dlatego, że dla symfonii despektem byłoby porównanie z krzesłem, lecz dlatego, że nie ma dla nich wspólnego miernika wartości czy użyteczności. Proszę, jaki świat jest prosty!

Niestety, okazuje się wcale nie taki prosty... Poszczególne składniki każdego przedmiotu występują w nim bowiem w różnej kondensacji. Oznacza to, że (pozostańmy przy poprzednim przykładzie) w postaci skondensowanej doskonałego krzesła na plan pierwszy musi wybijać się jego funkcja, czyli specyficznie pojmowana treść. Jeżeli forma lub materiał będą bardziej skondensowane niż

¹⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1964-1967, t. 2, s. 293.

funkcjonalność, na krześle będzie się źle siedzieć; w skrajnym wypadku nie będzie się dało na nim usiąść w ogóle. Wówczas krzesło to byłoby zapewne dziełem sztuki nowoczesnej (jak słynne łóżko Rauschenberga²⁰). Takie krzesło miałoby w sobie – jakby to orzekł Ingarden – zbyt mało krzesłowatości. Dzieło sztuki to taki przedmiot, w którym szczególnej kondensacji muszą zostać poddane wszystkie trzy składniki: treść, forma i budulec. Jednocześnie kondensacja każdego z nich musi być odpowiednio dostosowana do dwóch pozostałych. Czym jest ta odpowiedniość, to jest właśnie tajemnicą artysty, tajemnicą dzieła, tajemnicą sztuki. Czasem tajemnicą geniuszu. Intuicja mu to podpowiada, a empiria weryfikuje. Nieodpowiedniość od razu daje o sobie znać pewnym wewnętrznym pęknięciem w dziele. Odpowiedniość natomiast wprawia odbiorcę w zachwyt.

Tylko dzieło sztuki musi charakteryzować się odpowiednią kondensacją wszystkich tych trzech zasadniczych składników. I odwrotnie, ich odpowiednia kondensacja daje nam odczuć, że mamy właśnie do czynienia z dziełem sztuki. Tylko dzięki temu w dziełach sztuki – jak powiada Martin Seel – „prezentacja świata dokonuje się jako autoprezentacja”²¹. W jaki sposób możemy to odczuć? Oczywiście wyłącznie przy pomocy intuicji. Teoria jest rzeczą wspianą, lecz tylko wspiera intuicję. Bez intuicji artystycznej nie można być artystą, teoretykiem, krytykiem sztuki ani prawdziwym odbiorcą czy miłośnikiem sztuk.

Powyzszy problem nieco inaczej, ale podobnie w istocie rzeczy, ujmuje Martin Seel: „Dzieła sztuki są przedstawieniami konstelacyjnymi. Konstelacyjnymi są te przedstawienia, których sens łączy się z niemożliwym do substytuowania (niezastępowalnym przez żadną inną kombinację elementów) rozwinięciem ich tworzywa”²². To, co nazywam odpowiednością i kondensacją, jest niczym innym, jak tylko „niezastępowalnością przez żadną inną kombinację elementów”. Wydaje mi się jednak, że moje ujęcie jest o tyle pełniejsze, o ile podkreślona w nim zostaje nie kombinacja elementów (co jest poniekąd oczywiste), lecz ich identyfikacja oraz intensyfikacja ich wzajemnego zespolenia. „Sztuka jest kondensacją rzeczywistości” – napisał Ernst Cassirer²³.

Krzysztof Lipka: Intentional Object in the Context of the Creative Process

Roman Ingarden's concept of intentional object requires an enlarging or even a complete reconstruction in the area of music. Recognizing a work of music as an intentional object, we subject it, in its entirety, to the author's intention. This obscures many more important stages of the creative process, such as coming up with the concept, its realization and giving the work its important axiologic features. In the entire creative process, the intention is the least important; a work of art is created because of an inner need and not because of a desire to create.

²⁰ Por.: A. C. Danto, dz. cyt., s. 38.

²¹ M. Seel, dz. cyt., s. 137.

²² Tamże, s. 116.

²³ Cyt. za: T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*, Znak, Warszawa 2009, t. 2, s. 202.

The most important element of the creative process is working out in detail the entire concept of the work, while during the stage of its realization, modeling of the work's ethos in line with the concept takes place. This is being done by condensation and setting up reciprocal relevance of transcendentals: beauty, goodness, truth which are assigned to each important elements of the work: form, content, material. Of course, in this modeling of the ethos of a work of music, an artist's intuition plays the main role.

Art's biggest secret consists of the task in which – as per the above possibilities – the planned contents are completed with the most appropriate other two elements: material and form. This is a problem which does not occur in any other types of existence.