

Evanghélós Moutsopoulos

Alternatywne procesy w twórczości artystycznej

Sztuka i Filozofia 18, 84-91

2000

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Evanghélou Moutsopoulos

ALTERNATYWNE PROCESY W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

1. WPROWADZENIE

Przez ponad dwadzieścia lat w wielu moich publikacjach wielokrotnie starałem się uchwycić i naświetlić problematykę twórczości artystycznej, ujmowanej jako całość, lecz również jako szereg następujących po sobie czynności, w wyniku których powstaje dzieło sztuki, i dzięki którym może ono zaistnieć. Bez wątplenia każde dzieło sztuki odzwierciedla pewien szczególnie i niepowtarzalny proces, którego jest równie niepowtarzalnym rezultatem. Jednakże w każdym przypadku proces ten jest niesłychanie skomplikowany. Z jednej strony obejmuje on kolejne etapy twórcze, z drugiej zaś jest wynikiem wielu przenikających się tendencji (zarówno spójnych, jak i sprzecznych), które determinują ruch danego dzieła od istnienia potencjalnego do faktycznego, a nawet dalej – ku *nad-istnieniu*. Wydaje się więc, że poprzez szczegółową analizę twórczości artystycznej możemy zrozumieć sam estetyczny sposób istnienia, który zazwyczaj interpretuje się z dwóch odmiennych punktów widzenia. Po pierwsze, istnieje idealistyczna koncepcja strukturalnej podstawy ogólnego zjawiska, jakim jest konkretna forma dzieła. Z drugiej strony, mamy do czynienia z pragmatystycznym *przetwarzaniem* kolejnych aspektów dzieła, które odpowiadają poszczególnym warstwom konstytuującym jego formę. Innymi słowy, twórczość artystyczną możemy rozumieć jako szereg wysiłków twórczej świadomości, której *intencjonalność* polega na uprzednim zdefiniowaniu pewnego szczególnego zakresu, a następnie na dostosowaniu do niego sposobów realizacji. Oba te podejścia są przeciwstawnymi, lecz bynajmniej nie sprzecznymi rodzajami procesu twórczego. W trakcie powstawania dzieła sztuki pojawiają się one na zmianę i decydują o jego dynamicznym charakterze oraz praktycznej skuteczności.

2. DEFINICJE

Pewne pojęcia, które pojawiły się w poprzednim paragrafie, wymagają szerszego omówienia, ponieważ będę się nimi często posługiwał w dalszej

części rozważań. Odzwierciedlają one pewne podstawowe założenia bliskie moim osobistym poglądom na omawiany temat. Intencjonalność świadomości rozpatruję nie tylko z punktu widzenia Husserlowskiej fenomenologii jako oczekujące otwarcie się świadomości i jej zwrócenie się ku własnym treściom. Przede wszystkim mam tu na myśli Bergsona, dla którego intencjonalność to ruch objawiający wewnętrzną energię egzystencji, której świadomość jest *tą* jedyną świadomością. Jest to świadomość zwracająca się ku światu, a jej celem jest narzucenie własnych struktur poprzez przekształcenie świata w sposób twórczy. Aktualizuje ona również elementy czasu i przestrzeni. Innymi słowy, intencjonalność tworzy konkretne miejsca, a także przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, których doświadcza świadomość. Elementy te określam mianem danych *kairycznych*¹ (od greckiego *kairos* w sensie *stosowności* lub *odpowiedniości*).

Przetwarzanie to rezultat intencjonalnego wysiłku świadomości w tworzeniu formy bądź wyobrażonej, bądź zrealizowanej. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z formami, które wyłaniają się bezpośrednio z nieświadomej warstwy egzystencji. Wówczas przetwarzanie staje się tożsame z przekształceniem struktury, samą strukturę zaś należy rozumieć jako konkretne powiązanie fundamentalnych składników rzeczy – materii i formy. Skoro struktura jest wewnętrzną budową rzeczy, możemy potraktować ją jako jednostkę (a także jedność), która rządzi się własnymi prawami funkcjonowania i rozwoju, własną przyczynowością i celowością. Możliwość przekształcenia struktury jest więc wpisana w naturę samej struktury, a zarazem w naturę rzeczy, której struktura ta jest właściwa. Intencjonalność świadomości sprawia, że jest to nie tylko możliwość, ale również fakt. W tej sytuacji przetworzenie formy artystycznej wynika z działania świadomości na strukturę, co samej świadomości umożliwia rozwinięcie całego wachlarza jej możliwości, a tym samym pozwala osiągnąć pełnię egzystencji.

Przez *nad-istnienie* rozumiem krańcowy zakres dzieła w jego ruchu od istnienia potencjalnego do faktycznego. Jest więc ono wpisane w plan istnienia, lecz staje się oczywistym wymogiem, gdy tylko osiągnie status faktyczności. *Nad-istnienie* polega na zawężeniu początkowej nieograniczonej liczby możliwości istnienia oraz na zintegrowaniu jego cech faktycznych. Powstawanie ujmuję zatem inaczej niż na przykład Hegel, tzn. nie jako zmianę sposobu istnienia rzeczy, lecz raczej jako wytrwałe dążenie samego istnienia ku pełniejszej realizacji własnej istoty. Z punktu

¹ W oryginale – *kairic data* (przyp. tłum.).

widzenia tradycyjnej logiki chodzi tu o zawężenie ekstensji, a tym samym – o lepsze zrozumienie. *Nad-istnienie* należy więc rozumieć jako przejście od istnienia faktycznego na poziom głębszy, na którym pełniej objawia się właściwa istota istnienia.

Ontologia dynamiczna opiera się na takiej właśnie koncepcji istnienia, a ontologia dzieła sztuki nabiera znaczenia ontologii *tout court*, skoro dzieło sztuki traktuje nie tylko jako rzecz skończoną, lecz podlegającą ciągłym przekształceniom. Artysta stopniowo tworzy dzieło sztuki na podstawie struktury, którą samo dzieło mu ujawnia. Tworzenie i przekształcanie stanowią fazy, przez które dzieło sztuki zmierza ku realizacji, a nawet dalej. W ten sposób artysta może postępować zgodnie z wytycznymi swojej wyobraźni lub wykorzystując ujawniające się możliwości tkwiące w częściowo już zrealizowanym dziele.

3. PRZEBIEG PROCESU TWÓRCZEGO

Możemy mówić o pewnej „archeologii” dzieła sztuki, podobnie jak możemy mówić o „archeologii” stwarzania świata w obrębie myśli judeo-chrześcijańskiej, a również na gruncie jej filozoficznego poprzednika – Platónskiego *Timajosa*. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z kreacją *ex nihilo*, wynikającą z aktu boskiej woli; cofamy się tu do poziomu niebytu, z którego istnienie jest wydobywane. Jednak demiurg Platóna postępuje w sposób nieco bardziej subtelny – łączy części bytu i nicości, a następnie do powstałej mieszaniny dodaje pozostałą część bytu lub nicości, ostatecznie uzyskując większą doskonałość. W kolejnym etapie procesu stwarzania demiurg organizuje strukturę duszy świata. W ten sposób uwidaczniają się dwa oddzielne rysy ciągu stwórczego – projekt i jego realizacja. Oczywiście jest, że w przypadku stwórcy, który pozostaje transcendentny względem świata, rozróżnienie to może, ale nie musi zachodzić. Może ono zachodzić, jeżeli stwórca uprzednio projektuje najdoskonalszy świat, a następnie stwarza go równie doskonałym, lecz nie musi, wówczas gdy boska myśl jest tożsama i równoczesna z aktem boskiej woli.

Niewątpliwie jednak sposób, w jaki tworzy człowiek, wydaje się nieco odmienny – myśl i akt woli nie są tu ani tożsame, ani równoczesne. Nie stanowią one również odrębnych płaszczyzn twórczej aktywności. „Ekonomiczna” formuła (w teologicznym sensie tego słowa) jest rezultatem negatywnie pojmowanego idealnego aktu twórczego, który w rzeczywistości jest niemożliwy z punktu widzenia ludzkiego poznania. Do-

konywanemu przez człowieka aktowi twórczemu właściwe jest ciągłe napięcie; projekt i jego realizacja nie są ani tożsame, ani odrębne, lecz są ze sobą swoiście powiązane. Artysta nieustannie antycypuje swoje przyszłe dokonania, które mają zostać wkomponowane w zrealizowaną dotychczas postać dzieła. Jednocześnie jest ona modyfikowana, niejako od drugiej strony, przez wcześniejsze wyobrażenia gotowej postaci dzieła sztuki. Tak więc reminiscencja i antycypacja na przemian pojawiają się w świadomości artysty podczas procesu tworzenia. Elementy zaistniałe w wyniku działania owego ruchu świadomości poddawane są ciągłym przekształceniom, które doprowadzić mają do zrealizowania pierwotnej koncepcji dzieła. Proces ten polega na ciągłym ścieraniu się przeciwstawnych, aczkolwiek nie sprzecznych treści świadomości, z których budowana jest ostateczna forma artystyczna.

W owym połączeniu różnych elementów, należących do struktur już zrealizowanych i tych, które będą realizowane, mamy do czynienia z rodzajem dialektycznego splotu dwóch odrębnych procesów, które same w sobie są również dialektyczne. Jest oczywiste, że działania twórcze podporządkowane są dwóm regułom – *konstruktywnej* oraz *finalnej*. W dalszej części zamierzam przeanalizować każdą z nich oddzielnie, a następnie rozważyć sposoby działań twórczych, które są ich konsekwencją.

4. KONSTRUKTYWNE DZIAŁANIA TWÓRCZE

Określając pierwszą regułę i wynikające z niej czynności jako *konstruktywne*, mam na myśli to, że odnoszą się one do pierwotnego impulsu artystycznego, w wyniku którego powstaje podstawowa struktura dzieła. Może być ona oczywiście następnie rowijana i ulepszana, ale w istocie pozostaje niezmienną w trakcie przebiegu kolejnych faz swej ewolucji.

Nie sposób stwierdzić, czy struktura ta wyrasta jedynie z ogólnych i nieświadomych schematów, ponieważ może ona powstać w umyśle artysty na skutek wpływu zaistniałych okoliczności zewnętrznych. Paul Valéry wyjaśnia, że jego wiersz *Le cimetière marin* został mu zasugerowany w abstrakcyjnej formie pozbawionego wszelkiej treści pojedynczego wersu. Dopiero potem pojawiły się konkretne brzmienia i słowa, które nadały dziełu jego odpowiedni i zarazem ostateczny kształt. Natomiast wiersz *La Pythie* powstał w sposób zgoła odmienny – najpierw powstał jeden konkretny wers, który spowodował pojawienie się kolejnych, mających go poprzedzać i po nim następować. Podobne

rozdzielenie spotykamy w słynnym podziale Valéry'ego na poezję natchnienia i poezję intelektualną.

Kostas Palamas, współczesny poeta grecki, twierdzi, że poeta nie wyraża swoich myśli i przekonań, ponieważ przede wszystkim koncentruje się na słowach i ich brzmieniu, wersach i rymach, rytmie i metrum wiersza. Ten instynktowny proces twórczy jest skontrastowany z opisywanym przez Baudelaire'a procesem logicznym; dobry poeta to taki, który pisząc pierwsze słowa wiersza, ma już przed oczyma jego ostatni wers. Realizacja takiego dzieła musi zostać poprzedzona skonstruowaniem szczegółowego planu. Takie idealistyczne ujęcie problemu spotykamy u Buffona, który uważa, że poeci niewątpliwie chcą przekonać swoich wielbicieli o łatwości, z jaką piszą w stanie ekstatycznego uniesienia. Byliby oni jednak przerażeni, gdyby ktokolwiek odkrył ich szkice pełne poprawek i skreśleń, które są świadectwem zmagania. W rzeczywistości jednak Buffon nie zgadza się z punktem widzenia Baudelaire'a i skłania się ku ujęciu Valéry'ego.

Można z łatwością odnieść te poglądy do wszystkich innych typów twórczości artystycznej: dramaturgii, muzyki, malarstwa lub rzeźby, z pewnymi wyjątkami jeżeli chodzi o architekturę, której twory podlegają zarówno prawom sformułowanym przez artystę, jak i ścisłym prawom fizyki. W prawie każdym innym przypadku artysta może zgodnie z własnym uznaniem wykorzystywać gotowe formy, na przykład sonetu lub fugi (proces taki zmusza artystę do podporządkowania swojej pracy wymogom owej formy); lub też może zupełnie swobodnie realizować pewien pomysł, temat lub motyw, dla którego znajduje określoną i wyjątkową formę (w tym wypadku panuje nie tyle nad formą, co nad samym sobą, ponieważ doświadcza swojej wolności w każdym momencie i na każdej płaszczyźnie). Dialektyka obu tych schematów twórczego postępowania jest szczególnie wyraźna w przypadku fugi, gdzie zgodnie następują po sobie temat i wariacje. To wzajemne przeplatanie wyznacza rytm, który odpowiada binarnemu rytmowi biologicznemu. Nie ma tu potrzeby wchodzić w kolejne szczegóły, ponieważ podobne przykłady z łatwością możemy odnaleźć niemal we wszystkich rodzajach twórczości. Intencjonalność świadomości artysty musi dostosować się do potrzeb, które wyznacza realizacja dzieła sztuki.

W mikroskali możemy prześledzić ten sam proces w każdej części większego dzieła. Główny temat fugi musi w odpowiedzi zostać przetworzony po to, by dopasować go do motywu początkowego. Promienie Roentgena umożliwiły dostrzeżenie ukrytych pod wierzchnią warstwą

farby form i układów, z których artysta później zrezygnował. Zmiany te odzwierciedlają potrzebę ustalenia satysfakcjonującej równowagi pomiędzy rozmaitymi częściami obrazu. W przypadku fugi zmiany zachodzące w dziele spowodowane są ogólnymi i podstawowymi modelami strukturalnymi, które funkcjonują jako reguły rządzące pewnym konkretnym rodzajem dzieła sztuki. Przykłady te jasno pokazują, że po założeniu specyficznej i indywidualnej istoty dzieła, a jednocześnie artystycznej idei, którą dzieło ma wyrażać, modelowanie staje się procesem zdeteminowanym.

5. FINALNE DZIAŁANIA TWÓRCZE

Te same przykłady pomogą nam w omówieniu drugiej z zasad twórczości artystycznej, czyli tzw. reguły *finalnej*, a także wynikających z niej konkretnych procedur twórczych. Pierwszy z podanych wyżej przykładów pokazuje, że dzieło (lub jego część) musi ulec szczegółowym i fundamentalnym modyfikacjom, jeżeli w ogóle ma ono zaistnieć. Drugi z nich pozwala zrozumieć, jak drobne zmiany przyczyniają się do ulepszenia całości, ale również jest on szczególnie przydatny w analizie finalnych działań twórczych, które związane są z pewną szczególną cechą twórczej intencjonalności, a mianowicie – jej adaptacyjnością. Jeżeli utrzymujemy, że artysta musi najpierw określić strukturę, którą następnie realizuje, można zarzucić nam „platonizm”. W rzeczywistości jednak każdy model początkowy przechodzi przez wiele zmian, które nie naruszają jego istoty.

W każdym momencie swego powstawania dzieło sztuki domaga się udoskonaleń, które powiodą je ku nad-istnieniu, zaś każdemu z tych momentów odpowiada określona postać, która (jeżeli artysta uzna ją za satysfakcjonującą) służy za podstawę kolejnych zmian. Dlatego też artysta nie ma do czynienia z jedną postacią dzieła, ale z całym ich szeregiem, i powinno mu się zarzucać nie tyle „platonizm”, ile „pragmatyzm”, który zakłada tożsamość rzeczywistości (lub prawdy) i skuteczności. Jeżeli artysta uzna dany etap za skuteczny, może rozpocząć działania mające na celu zrealizowanie kolejnej postaci dzieła.

Musimy jednak pamiętać, że moment ustanawiania dzieła sztuki jest niezależny od wszystkich pozostałych momentów. Antycypacja polega na splecieniu się następujących po sobie faz. Tworzy ona powiązania, które gwarantują ciągłość dzieła. Tego rodzaju przenikanie może zachodzić obiektywnie w samym dziele lub subiektywnie – w świadomości

artyści, gdzie uwidacznia się sposób funkcjonowania jego twórczej intencjonalności. Świadomość artysty odnosi się do danych, które zwykle istnieją poza aktualnym doświadczeniem, a więc do danych potencjalnych. Mają one zostać zintegrowane z teraźniejszością, która w ten sposób rozszerza się na przeszłość i przyszłość. Twórcza intencjonalność działa w ten sposób, że przetwarza czas i przestrzeń w obrębie dzieła sztuki, pozwalając, by to, co przeszłe (lub to, co z tyłu), zostało połączone z tym, co przyszłe (co z przodu) i *vice versa*. W tych nowych warunkach elementy czasu i przestrzeni ulegają swoistej transformacji i stopieniu.

W tym momencie mogą posłużyć się wcześniej już wspomnianym pojęciem – *kairos*, przez które rozumiem minimalną i zarazem optymalną strukturę, umożliwiającą przekształcenie innych struktur. Realizuje się to poprzez aktualizację elementów, które w innym wypadku pozostałyby poza doświadczanym dziełem, ale które mogą się z nim zintegrować i zintensyfikować jego znaczenie, a więc wzbogacić je i ukończyć. Integracja taka świadczy o tym, że owe elementy, pomimo swego zewnętrznego charakteru, dają się nie tylko włączyć w obręb dzieła, ale wręcz umożliwiają jego scalenie. Jako potencjalne części dzieła, stają się one jawne jedynie w zetknięciu z nim, ale z drugiej strony zachowują swoją odrębność.

Kairyczność tej integracji jest ściśle związana z intencjonalnością twórczej świadomości, która integracji tej dokonuje. Czas i przestrzeń są więc przekształcane wraz z relacjami pomiędzy samą świadomością i powstającym dziełem. W każdym momencie powstawania dzieła sztuki podstawowe charakterystyczne cechy tego dzieła, a także obiektywne warunki jego stwarzania są zmieniane w kolejnych etapach twórczej aktywności. Świadomość artysty wykorzystuje własną intencjonalność w celu ponownego ustanowienia obiektywnej ciągłości – która została zerwana poprzez subiektywne przedsięwzięcie – w zobiektywizowanej formie. Ciągłość dzieła sztuki staje się w ten sposób wyrazem jego integralności, która wyłania się z naruszonej ciągłości pomiędzy świadomością i światem.

Kairyczny aspekt tworzenia wyraża się w kategoriach takich jak: *jeszcze nie* lub *już nie*; *za dużo* lub *za mało* itp., które z jednej strony wskazują na pewien niedobór, brak, niedoskonałość, niedociągnięcie lub ograniczenie, z drugiej zaś – na zbyteczność, przesadę, nadmiar lub przesyt. W obu przypadkach chodzi więc o brak miary, precyzji i kompletności. W zastosowaniu do dzieła sztuki kategorie te nabierają szczególnej wagi przy jego kwalifikacji, jak również przy kwalifikacji twór-

czego działania samej świadomości. Za każdym razem dobiera ona najbardziej odpowiedni i wyróżniający się element rzeczywistości, aby następnie zintegrować go z formą dzieła sztuki, a przez to udoskonalić zarówno formę, jak i ów element, przypisując im nową funkcję w obrębie procesu twórczego.

Procedura ta jest zarazem skończona, jak i nieskończona – z jednej strony, zawsze istnieje konkretny punkt optymalny, w którym proces tworzenia musi się zatrzymać; z drugiej zaś, artysta nie jest nigdy usatysfakcjonowany i sądzi, że punktu tego nie udało mu się osiągnąć. Wówczas tworzy dalej i przekracza to, co w rzeczywistości jest prawidłowe; poprzez dodatki i eliminacje dąży do jeszcze większej precyzji. Dla świadomości twórczej zawsze istnieje więc możliwość udoskonalenia, a jej intencjonalność przebiega, by tak rzec, wzdłuż krzywej asymptotycznej. Jej dynamika słabnie po dotarciu do punktu wydajności, poza którym jest już wydajnie wyczerpana. W ten sposób dynamika ta przełożona zostaje na dzieło sztuki. Doskonałość dzieła polega na jego zredukowanej niedoskonałości lub dokładniej, na jego dynamiczności; zaś jego *kairyczność* polega na niemożliwości przekroczenia siebie samego po osiągnięciu stopnia niepełnej samowystarczalności.

Z języka angielskiego przełożył
Mikołaj Wiśniewski

