



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki

Author: Ryszard Solik

Citation style: Solik Ryszard. (2013). Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Wartości w muzyce : interpretacja w muzyce jako proces twórczy. T. 5." (s. 13-23). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ryszard Solik

Uniwersytet Śląski
Katowice

Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki

[...] cokolwiek by oni nie robili, będzie to jedynie interpretacja w innym przebraniu, albowiem czy się to komuś podoba czy nie, nic innego czynić nie można.

S. F i s h: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?*

Proponowana w niniejszym tomie z serii *Wartości w muzyce* problematyka skłania do przemyśleń nad zagadnieniem interpretacji w muzyce. Zadanie to trudne, gdyż pojęcie interpretacji nie poddaje się łatwo dookreśleniu w gąszczu niejednokrotnie sprzecznych stanowisk i propozycji, z kolei sama muzyka wyzwała sporo, a może nawet nazbyt wiele możliwości dyskusowania o interpretacji (co widać choćby w tytule tego tomu). Aspektowość refleksji wydaje się więc oczywistym rysem każdego z pomieszczonych w publikacji tekstów. Do określając pole własnych dociekań, przyznaję, że w problematyce tej widzę fundamentalną kwestię kulturowej obecności muzyki i doświadczenia muzyki jako doświadczenia — nie mam co do tego wątpliwości — nieodwołalnie ujawniającego i konkretyzującego się w interpretacji i przez interpretację. W odróżnieniu bowiem od tego, co fizyczne, utrwalone w tworzywie (formy notacji muzycznej¹, zapisu nutowego czy partytury, a w pewnym sensie także nośnika w rodzaju płyty gramofonowej, kasyety czy nośnika CD), to interpretacja w swej wielowymiarowości — jako doświadczenie w pierwszym rzędzie procesu twórczego kompozytora, w dalszej kolejności percepcyjne odbiorcy/słuchacza,

¹ Nie ma przy tym w sytuacji, o której piszę, znaczenia, o jakiej formie notacji muzycznej będziemy mówić, czy będzie to jedynie sam zapis utworu, czy też w znacznym stopniu jeszcze zapis wykonania utworu (np. odrębność „urtekstu” bachowskiego czy „urtekstu” chopinowskiego). Por. L. K o t: *Wybrane zagadnienia fortepianowej interpretacji klawesynowych dzieł Jana Sebastiana Bacha*. Dostępne w Internecie: <http://chopin.man.bialystok.pl/Dokumenty/Publikacje/04-01.pdf> [data dostępu: 20.10.2012].

krytyka, ale nade wszystko wykonawcy (wykonanie utworu muzycznego) — stanowi ów zasadniczy sposób obecności i przejawiania się muzyki w kulturowej rzeczywistości. Zważywszy, że nie jestem ani muzykiem, ani muzykologiem, nie zajmuję się też historią i teorią muzyki, lecz teorią sztuki i interpretacji dzieła, spróbuję rozważyć proponowane zagadnienie w przestrzeni teoretycznej refleksji nad interpretacją, najpierw w kontekście wybranych propozycji dyskursywnych związanych z jej pojmowaniem i definiowaniem, następnie w perspektywie, sędzę, że nieuchronnej dla twórczości i sztuki jako takiej, w której sztuka, a dzieło muzyczne w szczególności, nie istnieje inaczej, jak tylko przez swoje kolejne interpretacje. Wszak kwintesencję i istotę doświadczenia muzyki wyznacza nie to, co zapisane i utrwalone w notacji, lecz jej dźwiękowe, a w konsekwencji aktowe, performatywne „istnienie”.

Przy tak założonych celach, odślawiając historyczność pojęcia, trzeba stwierdzić, że interpretacja należy niewątpliwie do kategorii, zarówno dawniej, jak i współcześnie, wyjątkowo popularnych i niemal niezmiennie obecnych w dyskursie różnych dyscyplin humanistyki, w tym także w obszarze szeroko rozumianego doświadczenia sztuki (sztuk wizualnych i muzyki). I choć jej dominujący w przeszłości epistemologiczny (poznawczo-wyjaśniający) sens nie podlegał w odróżnieniu od historycznych praktyk egzegezy jakimś istotnym czy zdecydowanym reorganizacjom (przynajmniej do czasu kształtowania się podstaw tzw. hermeneutyki ontologicznej), to nie oznacza to bynajmniej, że mamy w tym przypadku do czynienia z pojęciem jednoznacznym, niebudzącym problemów, napięć czy sporów. Te wynikają nie tylko ze znaczenia i rangi terminu, z prowadzonych niegdyś dyskusji i polemik, z kolejnych „reinterpretacji” zasad postępowania wyjaśniającego, wreszcie z odmienności obszarów funkcjonowania tego pojęcia, ale przede wszystkim ze skali dwudziestowiecznych, niejednokrotnie skrajnych interpretacji samej interpretacji, poczynając od zwrotu heideggerowskiego, przez hermeneutykę Gadamera i Ricouera, poststrukturalizm, na dekonstrukcjonizmie, narratologii i kulturalizmie kończąc. W rezultacie owych reorganizacji i przekształceń interpretacja należy dziś — jak pisze Wojciech Kalaga — „do tych kategorii paradygmatu współczesności, które przeszły najbardziej radykalną transformację, z czynności przygodnej i wybiórczej stając się egzystencjalną koniecznością”².

Niemniej w „długim trwaniu” i w niedawnej jeszcze przeszłości domino wało poznawczo-wyjaśniające — epistemologiczne ujęcie interpretacji, ugruntowane historycznym rozwojem i praktyką badawczą wielu dyscyplin humanistyki, w tym przede wszystkim literaturoznawstwa, historii sztuki (zwłaszcza ikonologii) czy badaniami nad symboliką. Ujmowano więc interpretację jako doraźne i okazjonalne działanie rozumu; poznawczą czynność podmiotu ukierunkowaną na wyjaśnienie i odczytanie ukrytego, niezmiennego i zdeponowa-

² W. Kalaga: *Mgławice dyskursu. Przedmiot, tekst interpretacja*. Kraków 2001, s. 19.

nego po stronie przedmiotu (tekstu kultury) znaczenia, w efekcie (podobno) prymarnego wobec egzegezytycznej aktywności poznającego. W największym uogólnieniu i najszerszym obiegu interpretacja była tedy rozumiana jako „przygodna czynność” werbalizowania tego, co zobiektywizowane w tworzywie prawidłami i wymogami gatunku oraz intencjami autora (nadawcy) nie ujawniało się (np. w przypadku przekazu wizualnego) w powierzchownym percepcyjnym postrzeżeniu³. Reprezentatywny wyraz tym tendencjom daje utrzymujące się w długiej koniunkturze historycznej przekonanie o interpretacji jako aktywności o wyraźnie zarysowanym finale i spodziewanej konkluzji oraz „konstrukcji teoretycznej, utrwalonej od starożytności i obejmującej wiele, pozornie różnych technik egzegezy, »sztuk interpretacji«, typów »krytyki literackiej« czy metod lektury”⁴, które „łączyło owe wspólne, podstawowe zadanie stawiane przed interpretacją: »wydobycie i wyjaśnienie sensu« zawsze uprzedniego wobec dzieła”⁵. Można jeszcze dopowiedzieć, że tak ujmowana interpretacja, nieodmiennie związana z egzegezą ukrytego przesłania tekstu i dzieła, ukształtowała się przede wszystkim w obrębie badań literatury i sztuk plastycznych. Co nie oznacza, że w tym aspekcie nie oddziaływała również na doświadczenie utworu muzycznego, szczególnie w zakresie znaczeniowej czy symbolicznej konkretyzacji muzyki. Przyjmowano też jej zasadniczo ucieleśnioną w języku naturę, choć nie można wykluczyć pozawerbalnych, neurofizjologicznych aspektów doświadczenia sztuki.

Problem w tym jednak, że tak definiowana interpretacja okazuje się w pewnym sensie nieadekwatna wobec materii dźwięku i muzyki, przez którą — pominawszy jej odmiany w rodzaju np. muzyki instrumentalnej, kameralnej, symfonicznej, sakralnej, świeckiej, wokalne, jedno- bądź wielogłosowej, polifonicznej czy ludowej itp. — rozumiemy najogólniej „dziedzinę sztuki, której tworzywem artystycznym są dźwięki zorganizowane w kompozycyjną całość: utwory, melodie wykonywane na instrumentach lub przez głos ludzki”⁶. Sprawa komplikuje się, albowiem dotąd rozpatrywana określoność interpretacji

³ Taką definicję interpretacji znajdziemy m.in. w wydanym w 1988 roku przez Ossolineum *Słowniku terminów literackich*. Interpretacja jest tam określona jako „działanie badawcze zmierzające do wydobycia i wyjaśnienia sensu (swoistości, funkcjonalności, roli etc.) danego zjawiska, w szczególności poprzez określenie miejsca owego zjawiska w jakiejś całości wyższego rzędu. Punktem wyjścia wszelkiej interpretacji jest założenie, że istotne znaczenie badanego przedmiotu jest ukryte poza danymi bezpośredniej obserwacji empirycznej i nie pozwala się z nich wprost wyprowadzić. Znaczenie to uobecnia się badaczowi wtedy dopiero, gdy ulokuje on przedmiot w odpowiednim kontekście, gdy określi jego miejsce w szerszym układzie przedmiotowym lub też rozpozna w nim działanie jakichś ogólniejszych prawidłowości obejmujących mniejszą lub większą klasę przedmiotów analogicznych”. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sława i in. s. k. i. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 199.

⁴ A. B u r z y Ń s k a: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001, s. 239.

⁵ *Ibidem*, s. 270.

⁶ *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. T. 2. Warszawa 1979, s. 232.

(jako kognitywnego doświadczenia na przedmiocie) wymaga przeformułowania. W przypadku muzyki nie chodzi wszak o działanie na nutowej notacji. Rewizja wydaje się tedy nieunikniona. Przemawiają za nią racje związane nie tylko ze specyfiką materii muzycznej i, co istotne, tak zwanej interpretacji muzycznej, lecz także przytoczone w dalszej części argumenty teoriopoznawcze. Przy tym, zważywszy, że bytowa, „ontologiczna” swoistość muzyki w doskonały sposób sprzyja wzmiankowanej rewizji, pozostawimy na razie w przestrzeni z nią właśnie powiązanych (i przezeń generowanych) dylematów nieadekwatności egzegetyczno-wyjaśniającej koncepcji interpretacji. Zatem nim przejdziemy do argumentów teoriopoznawczych, prześledźmy najpierw kwestię **bytowej specyfiki muzyki**. Wprawdzie mówimy tutaj szeroko o sztuce, lecz — musimy być tego świadomi — różne jej dyscypliny, a w konsekwencji obszary i materie dociekań odmiennie definiują interpretację w kontekście własnej ontologicznej odrębności.

Myśląc o nieadekwatności interpretacji utrwalonej tradycją hermeneutyczną, myślę nie tyle o tym, co najbardziej oczywiste: o wzajemnych (jakkolwiek by je pojmować) relacjach słowa i muzyki, obrazu i muzyki, o odrębnościach medialnych, różnicach i niekoherencji systemów „znakowych”, wreszcie o ewentualnych problemach transkrypcji międzykodowych czy „przekładów” intersemiotycznych. Nie koncentruję się także na tym, co w przestrzeni percepcji muzyki wydaje się najbliższe omawianej dotąd koncepcji interpretacji, a co wiąże się z praktykami semantycznego pojmowania muzyki, które to zwolennicy tak zwanego referencjalizmu łączą z poszukiwaniem w doświadczeniu dzieła muzycznego zewnętrznych wobec niego znaczeń, treści i emocji. Znakomity tego przykład stanowi zwłaszcza muzyka filmowa i tzw. muzyka ilustracyjna, oprawa rozmaitych programów i audycji radiowych. Ale też analogiczne działania interpretacyjne dotyczą muzyki klasycznej. Wprawdzie zagadnienia semantyczności nie stawiam w centrum rozważań, dostrzegając w nim tkwiącą po stronie odbiorcy i krytyka jedną, lecz nie najważniejszą z możliwości przejawiania i konkretyzowania się interpretacji utworu muzycznego, to nie sposób byłoby nie wspomnieć przynajmniej o kilku tego rodzaju egzemplifikacjach. Wśród nich warto choćby przywołać interpretacyjne „odczytania” „zmysłowości” i emocjonalności *Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego, piśmiennictwo i analizy poświęcone utworom Ludwiga van Beethovena, Richarda Wagnera, Gustawa Mahlera, niezwykle sugestywne i niemal kanoniczne już interpretacje muzyki Jana Sebastiana Bacha autorstwa Albrechta Schweitzera⁷ i Ernesta Zavorský’ego⁸, „[...] stanowiące romantyczną przeciwagę do »obiektywizmu«

⁷ A. Schweitzer: *Jan Sebastian Bach*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, przedmowa Ch.-M. Widor, posłowie B. Pocięj. Kraków 1972.

⁸ E. Zavorský: *J.S. Bach*. Przeł. M. Erhardt-Gronowska. Kraków 1985.

formalnych analiz historycznych”⁹, czy wreszcie Jarosława Iwaszkiewicza analizy nokturnów Chopinowskich¹⁰. Pomijam też zasadność referencjalnych interpretacji muzyki, różnego typu skojarzeń i konotacji wywołanych dźwiękiem, choć można założyć, iż niektóre z nich znajdują uprawomocnienie w praktyce i rzeczywistości kulturowej, będąc skutkiem — jak pisze Andrzej Lipski — „długotrwałego procesu przyzwyczajania się i wielokrotnego stykania się z takimi, a nie innymi połączeniami materii muzycznej i towarzyszących jej porządków równoległych pozamuzycznych”¹¹. Mówiąc o nieadekwatności interpretacji epistemologicznie zorientowanej, myślę przede wszystkim o dylematach związanych z bytowym istnieniem „obiektów” jej działania, w tym przykładzie z substancjalną odrębnością sztuk wizualnych i muzyki. Wszak zdecydowana większość przedsięwzięć w obrębie sztuk plastycznych opiera się na tak zwanej ontologii przedmiotu. I jest to konsekwencją nie tylko środków ekspresji właściwych dla reprezentujących ten obszar dyscyplin artystycznych, ale i pojmowania samej wizualności, która, niezależnie od tego, czy odnosi się do malarstwa, grafiki czy performance’u, wymaga konkretyzacji i bytowego upostaciowienia w tworzywie¹². **Określoność dzieła sztuki** w najogólniejszym rozumieniu była więc i jest (ciągle jeszcze w zdecydowanej większości) stabilizowana z jednej strony przez fizyczność, niepodważalną niegdyś przedmiotową naturę sztuki, z drugiej — przez przejawiające się, utrwalone w tworzywie, historycznie zmienne kwalifikatory formalne, warunkowane domeną estetycznych sporów, poetyk i regulacji. Sztuka była dziedziną tworzenia, aktem wcielania estetycznych regulacji zgodnie z obowiązującymi normami i technicznymi środkami wykonawstwa. Ontologia sztuk wizualnych była więc — podkreśla Krystyna Wilkoszewska — „[...] ontologią rzeczy, przedmiotu, przestrzeni, statyczności”¹³. Przedmiotowość i ustrukturalizowanie uwiarygodniały zupełność, skończoność i zamkniętość wytworu oraz rzekomą jego samoistność i samowystarczalność. Ale też istotę dzieła jako ucieleśnionego w tworzywie nośnika

⁹ A. Lipski: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: A. Lipski, K. Łęccki: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa 1992, s. 102, 103.

¹⁰ J. Iwaszkiewicz: *Pisma muzyczne*. Warszawa 1958.

¹¹ A. Lipski: *Sztuka a rzeczywistość...*, 106.

¹² Choć nie możemy zapominać, że pojęcie wizualności, mimo że zasadniczo związane z tym, co dostrzegalne i odbierane przez zmysł wzroku, bywa też w interpretacjach niejednokrotnie przypisywane szczególnie sugestywnym i „obrazowym” dziełom muzycznym (*casus* „wizualności” np. *Cztery pór roku* Vivaldiego). Nie dziwi również fakt, że w obrębie „wizualnego” zwrotu współczesnej kultury wizualność w coraz większym zakresie współtowarzyszy muzyce i współokreśla doświadczenie muzyki jako takiej. Por. np. W. Pigla: *Zobaczyć słyszane — wizualna strona kultury muzyki metalowej*. Dostępne w Internecie: http://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Wojciech_Pigla_Zobaczyc_slyszane.pdf [strona wygasła].

¹³ K. Wilkoszewska: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 1999, s. 13.

wartości zarazem artystycznych i estetycznych. W tym kontekście i obszarze¹⁴ interpretację wytworu artystycznego rozumiano zgodnie z epistemologiczną tradycją i przedstawionym wyżej ujęciem — jako operację na przedmiocie o „definitywnie zamkniętej całości” i uchwytnych zobiiektywizowanych własnościach. Po stronie tegoż przedmiotu (obiektu) umiejscawiano również (przynajmniej do pewnego czasu) owe niezmiennie, uwarunkowane określonością obiektu i intencjami wytwórcy, ukryte znaczenie dzieła, będące celem egzegetycznych praktyk interpretacji¹⁵. W rezultacie tak definiowanej interpretacji, ale i definiowanej struktury wytworu artystycznego oraz wzajemnych między nimi zależności, „przedmiotowość” sztuki, mimo przemienności jej historycznych konceptów, stanowi(ła) bezsprzecznie najważniejszy z wyznaczników obecności dzieła. Dajemy tym samym wyraz niekwestionowanej do połowy ubiegłego stulecia tendencji, zgodnie z którą dzieło sztuki stanowiło materialną ekstensję pasji, talentu i twórczej ekspresji; natomiast jego stałość i określoność przejawiała się w tworzywie i w ustrukturuwaniu własności formalnych. Tym bardziej, że przedmiotowa natura sztuki, choć poddawana rewizji przez niektóre nurty twórczości współczesnej (jak sztuka konceptualna, multimedialna i hipermedialna), nie została bynajmniej nigdy skutecznie przewyciężona i zdyskredytowana. Doświadczenie dzieła sztuk plastycznych było więc przede wszystkim naocznym, bezpośrednim spotkaniem z obiektem, a nie z różnymi jego reprodukcyjnymi substytutami. Tutaj należy zgodzić się z Hansem-Georgiem Gadamerem — bezpośrednia (fizyczna) obecność wytworu jest niezastąpiona, a sens jego doświadczenia „polega raczej na tym, że jest ono tu oto”¹⁶, w swej materialnej formie i strukturze. Dopowiedzmy jeszcze, wbrew niektórym ponowoczesnym koncepcjom głoszącym wyższość kopii i reprodukcji¹⁷, chodzi o jednorazowość i niepowtarzalność oryginału, czerpiącego z „indywidualnej niepowtarzalności”¹⁸ twórcy.

Zatem to, w jaki sposób pojmowano interpretację, wydaje się pozostawać w ścisłym związku z tym także, jak rozumiano i definiowano obiekty (przedmioty) jej działania. Wszelako przyjęta i zobiiektywizowana w tworzywie określoność dzieła sztuki, jako struktury skończonej, kompletnej, rzekomo

¹⁴ W zakresie sztuk plastycznych.

¹⁵ Długi czas uznawano bowiem, że całościowa, zamknięta i autonomiczna struktura tekstu/dzieła implikuje konkretność znaczenia, które, ustanowione i ugruntowane regułami wytworu oraz intencjami nadawcy, uchodziło za niezmiennie i akontekstualne, zwłaszcza w wersji tzw. znaczenia autorskiego (*intentio auctoris*).

¹⁶ H.-G. G a d a m e r: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. K r z e m i e n i o w a. Warszawa 1993, s. 44.

¹⁷ Por. „„Pokazujemy wam reprodukcje po to, abyście nie odczuwali potrzeby obejrzenia oryginału”. U. E c o: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. U g n i e w s k a, P. S a l w a. Warszawa 1998, s. 29.

¹⁸ R.E. K r a u s s: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. S u g i e r a. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. N y c z. Kraków 1998, s. 408.

niezależnej od odbiorcy i kontekstu, warunkowała nie tylko nieodzowność istnienia (jak sądzono) decydujących o przynależności do klasy przedmiotów artystycznych własności formalnych (stanowiących niegdyś podstawę identyfikacji dzieła¹⁹), ale również ukrytego „poza danymi bezpośredniej obserwacji empirycznej”²⁰ znaczenia, które to działająca na przedmiocie interpretacja ujawniała oraz wyjaśniała. Znaczenia długi czas uznawanego za niezmiennie, bo utrwalonego i ustabilizowanego stałością wytworu i intencją autora. A to uprawomocniało zarówno cele, jak i egzegetyczną praktykę interpretacji. Jednak w odróżnieniu od sztuk plastycznych doświadczenie dzieła muzycznego przewartościuje te zależności. Muzyka nie jest tożsama z muzyczną notacją, nutowym zapisem, partyturą; te stanowią pewną jej potencjalność, która jednak spełnia i aktualizuje się w aktowym istnieniu odtworzenia, w muzycznej interpretacji. Nie na poziomie zapisu muzycznego, lecz w odtworzeniu konstytuuje się ów ustanawiający i konkretyzujący wymiar obecności dzieła muzycznego. Dochodzimy w ten sposób do „bytowej” odrębności sztuk plastycznych i muzyki, odrębności wynikającej w głównej mierze z tego, iż mamy w tym zestawieniu do czynienia nie tylko z różnymi typami wytworów artystycznych, ale i z odmienną obiektywizacją ich twórczej ekspresji. Nawiązując do propozycji Nelsona Goodmana, jedne są autograficzne, drugie alograficzne²¹. W przypadku pierwszych przedmiotowość (a w konsekwencji też oryginalność) okazuje się kwestią zasadniczą, bytową koniecznością w wymiarze zarówno kulturowym, jak i estetycznym. Jej zanik byłby w zasadzie równoznaczny z fizycznym unicestwieniem. Drugie natomiast, a do nich należy niewątpliwie muzyka, wolne są od tej zależności; fizyczność notacji muzycznej nie tylko muzyką nie jest, ale nie stanowi też rozstrzygającej formy jej istnienia w rzeczywistości kulturowej. „Możemy więc powiedzieć — konkluduje Grzegorz Dziamski — że sztuka dzieli się na taką, w której oryginał w postaci fizycznego przedmiotu odgrywa istotną rolę (malarstwo, rzeźba), i taką, w której nie odgrywa w praktyce

¹⁹ Pamiętajmy, że zagadnienie kryteriów i przesłanek, na podstawie których orzekano o sztuce, zyskiwało różne rozwiązania historyczne w zależności od tego, jak rozumiano sztukę i odpowiednio relacje między obszarem redefinicji artystycznych a dociekaniem estetyki, historii i teorii sztuki. Niemniej przeważało przeświadczenie, zakładające nieodzowność istnienia w strukturze obiektu odpowiednich, percepcyjnie dostępnych cech konstytutywnych. Kontakt z dziełem wymagał tym samym uchwycenia i wskazania tych własności. Co więcej, „tego rodzaju przeświadczenia — podkreśla Magdalena Popiel — legły u podstaw tych nurtów, które poszukiwały cech konstytutywnych we własnościach samego przedmiotu (formalizm, strukturalizm, fenomenologia) oraz tych, które wskazywały głównie na rolę twórców i odbiorców (np. emocjonalizm, koncepcje ekspresjonistyczne, psychoanalityczne)”. M. P o p i e l: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. M a r k o w s k i, R. N y c z. Kraków 2006, s. 339—340.

²⁰ *Słownik terminów literackich...*, s. 199.

²¹ Por. N. G o o d m a n: *Authenticity: Autographic vs. Allographic*. In: I d e m: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976.

żadnej roli”, a „każdy egzemplarz dzieła [w tym płyta muzyczna — R.S.] staje się nośnikiem oryginału”²².

Problem nieadekwatności rozważanej dotąd interpretacji łączę wreszcie z koncepcją interpretacji muzycznej. To koncepcja wynikająca z materii i ze specyfiki bytowej muzyki, zasadniczo ugruntowana w praktyce dyskursywnej i kulturowej. Najogólniej rzecz ujmując, odwołuję się do rozumienia interpretacji muzycznej jako zindywidualizowanej, odtworzeniowej realizacji utworu muzycznego, stanowiącej ów rozstrzygający i fundamentalny sposób obecności muzyki jako takiej. Myślę o wykonawczej ekspresji i wirtuozerii, o artykulacji i kształtowaniu wymiaru wyrazowego dzieła podług historycznych tendencji i interpretacyjnych dążeń, o modulacji dźwięków, frazowaniu, tempie, ewentualnej stylistycznej wierności czy oryginalności odtworzenia itp. Oczywiście należy pamiętać, że nie każdy rodzaj odtworzenia zasługuje na miano interpretacji muzycznej. Ta wprawdzie ujawnia się w odtworzeniu, ale konkretyzuje w wykonawczej ekspresji uwzględniającej indywidualność stylu wykonawcy i brzmienia utworu²³.

W kontekście przedstawionych argumentów łatwo zauważyć, że problem definiowania interpretacji nie jest jedynie problemem historycznym, który rozgrywa i konkretyzuje się wyłącznie w dyskursywnym polu zmiennych metodologii i odpowiednio kolejnych propozycji egzegezy czy wreszcie reorientacji samego pojęcia. To, w jaki sposób pojmowano interpretację, pozostaje nie tylko w ścisłym związku z kulturową infrastrukturą rozumienia i panującymi w danym czasie „wspólnotami interpretacyjnymi”²⁴, z perspektywy których wyznaczano jej sensy i zadania, ale także z tym, co stanowi(ło) obszar i przedmiot jej aktywności. Wydaje się również (przynajmniej na razie tak to wygląda), że zagadnienie interpretacji zyskuje w doświadczeniu dzieła muzycznego odmienną niż w przypadku sztuk plastycznych konkretyzację. Kryterium tej odmienności zdaje się tkwić zarówno w samej materii rozpatrywanych artefaktów, jak i po stronie ich ontologicznej odrębności. Z tym wszakże wiąże się alograficzna, nieuprzedmiotowiona bytowo (w sposób, jaki ma to miejsce w obrębie sztuk wizualnych i autograficznych) specyfika dzieła muzycznego. Uzasadnione zdaje się jednak pytanie, czy uznając w interpretacji muzycznej fundamentalną kwestię kulturowej obecności muzyki i doświadczenia muzyki, jako doświadczenia nieuchronnie ujawniającego i konkretyzującego się w interpretacji, nie powinniśmy myśleć podobnie o doświadczeniu sztuki jako takiej? Nie wykluczając przy tym autograficznych, ustrukturuowanych przedsięwzięć artystycznych, opar-

²² G. Dziamski: *Przełom conceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Poznań 2010, s. 128.

²³ Por. A. Pytlak: *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*. Warszawa 1994.

²⁴ Por. S. Fish: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Wstęp R. Rorty. Wybór, redakcja i przedmowa A. Szahaj. Kraków 2008.

tych na ontologii przedmiotu. Czy nie jest tak, mimo rozpatrywanej odrębności muzyki i sztuk plastycznych, że to interpretacja, a nie substancjalność, stanowi ów decydujący sposób istnienia sztuki, rozstrzygający o jej obecności w przestrzeni kultury? Sądzę, że takie właśnie rozwiązanie podpowiada nie tylko swoistość muzycznej materii, ale również pewne ustalenia teoriopoznawcze, związane z teorią interpretacji i sztuki, wiedzą o infrastrukturze rozumienia oraz kulturowych i kontekstualnych uwarunkowaniach percepcji. Nie jest przecież tak, że ucieleśnione w tworzywie własności dzieła sztuki są ostatecznie określone i dyskursywnie zastygłe. Historia i teoria sztuki podsuwają wiele przykładów, w których stałość materii i formalno-ekspresyjnego ukształtowania nie oznacza zarazem niezmienności przypisywanych im własności artystycznych czy kwalifikacji estetycznych. Uwzględniając temporalny, a ściślej tempocentryczny sens formułowanych twierdzeń, z naciskiem podkreślimy wagę okolicznika miejsca i czasu, w jakim proces ten zachodzi. Nie jest bowiem powiedziane, że coś, co obecnie postrzegamy w określony sposób (i nie ma znaczenia czy to obraz malarski, czy utwór muzyczny), zawsze za takowe uchodziło i takim było. Kontekstualność wszelkiego doświadczenia optuje raczej za ostrożnością, a w efekcie za dopuszczeniem odmienności i niewspółmierności historycznych ocen i konkretyzacji artystycznych artefaktów. Skłaniam się więc ku założeniu (szerzej piszę o tym w innej książce²⁵), że to w doświadczeniu interpretacji własności dzieła zyskują należny sens, wcale nie ostateczny i jedyne; sens nieodwołalnie determinowany kulturowo, historycznie i percepcyjnie. Wszak własności utworu muzycznego czy dzieła sztuki identyfikujemy jako takie nie ze względu na nie same, że ich istota i rodzaj zostały raz na zawsze ustanowione, określone i umocowane bądź to w zapisie nutowym, tworzywie, bądź w materialnym nośniku. Nie dlatego że są akontekstualne i ponadhistoryczne, wolne od wpływu odbiorcy, ale dlatego, że pozwalają je takimi ujrzeć czy usłyszeć nasze przesłanki interpretacyjne, we władaniu których się znajdujemy. Zyskują ustalony sens i konkretyzację nie z racji tego, że są określone i niezmiennie, takie a nie inne, zdolne do samookreślenia swej specyficzności, lecz że postrzegamy je jako takie w świetle respektowanych strategii rozumienia. Substancjalność nie stanowi tedy (nawet w przypadku sztuki opartej na „ontologii przedmiotu”) jedynej, a tym bardziej dominującej czy decydującej o tożsamości kulturowej dzieła przesłanki, nie fizyczność, ale interpretacja konstytuuje doraźny sens i kwalifikacje własności obiektu. Te wydają i prezentują się tak, a nie inaczej, albowiem „zawsze [...] zobaczymy je w pewien sposób, nigdy zaś jako czyste dane fizyczne czekające na interpretację”²⁶. Co więcej,

²⁵ Por. R. Solik: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012 (zwłaszcza rozdział *Współokreślający wymiar interpretacji i podrozdziały: Przesłanki — cechy konstytutywne, W stronę interpretacji*).

²⁶ S. Fish: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. Grzebiński. W: S. Fish: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 95.

prawidłowość ta nie dotyczy tylko postrzegania i konkretyzowania własności dzieła, bez względu na rodzajową przynależność do tej czy innej dziedziny sztuki, ale także obiektu/utworu artystycznego jako takiego, włącznie z jego kulturową tożsamością. Będąc bowiem przedmiotem czyjś postrzeżenia, dzieło sztuki (czy też utwór muzyczny) nie istnieje nigdy „naprawdę samo w sobie”, lecz zawsze na sposób, w jaki istnieje dla interpretującego. Cokolwiek przecież odbieramy, ujmujemy i rozumiemy w sposób uwarunkowany wcześniejszymi doświadczeniami, filtrujemy przez nasze emocje, skojarzenia, preferencje czy percepcyjne możliwości. Nigdy też „nie stajemy oko w oko z dziełem samym w sobie [i choć stwierdzenie to wiąże się bezpośrednio ze sztukami plastycznymi, nie traci zasadności w obrębie doświadczenia muzyki — R.S.]; przedmiot artystyczny ukazuje się nam bowiem łącznie z kontekstami, które określają jego wartość i sens, staje przed nami zawsze już — jeśli można tak wyrazić — »opakowany«, owinięty we wcześniejsze odczytania, a także wyposażony we wspólnotową (przyjętą w danej kulturze) instrukcję odbiorczą »obsługi« jego pozycji i funkcji; dochodzi do nas rozpoznany, zinterpretowany, oceniony — włączony w instytucjonalny porządek tradycji i kultury»²⁷.

Reasumując przedstawione rozważania o interpretacji w doświadczeniu sztuki (sztuk plastycznych i muzyki), skłaniam się ku myśli, że niezależnie od substancjalności dzieła w interpretacji zyskuje właściwy sens, a nawet obecność. I nie chodzi rzecz jasna o przejawiającą się w niej zmienną określoność znaczenia (w muzyce związaną co najwyżej z referencjalizmem), ale o nieodzowność interpretacji jako czynnika wpisanego w dzieło i każdorazowo o nim współdecydującego. Chodzi o interpretację podtrzymującą w istnieniu, zdolną do konkretyzacji obecności i rozprzestrzeniania dzieła „przez swój nieuchronnie ciągły charakter”²⁸. Muzyka w swej bytowej specyficzności odpowiada nam, by nie myśleć o interpretacji w kategoriach przygodnej aktywności na obiekcie czy utworze, ale jako o „egzystencjalnej konieczności”, wszak — jak już wcześniej wspomniałem — sztuka, a dzieło muzyczne w szczególności, nie istnieje inaczej, jak tylko w swoich kolejnych interpretacjach.

²⁷ R. N y c z: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 12—13.

²⁸ W. K a l a g a: *Mgławice dyskursu...*, s. 219.

Ryszard Solik

Inevitability of interpretation vs experiencing art

S u m m a r y

The article is an attempt, situated in the theory of art, to reflect over the issue of interpretation in experiencing art, paying special attention to the plastic arts and music. Considerations concentrate on first of all selected aspects of understanding and defining interpretation to move to various levels of the functioning of this category within the scope of visual arts and music accordingly. The conception of music interpretation, and, above all, the specificity of the “matter” of music and its reproductive, “active” presence in the cultural reality revealed certain differences connected with the interpretation of a plastic and music work on the one hand, and, allowed for accepting an assumption of experiencing art as the experience revealing and crystallizing in interpretation each time.

Key words: interpretation, music interpretation, work of art, interpretation as experiencing art

Ryszard Solik

L'inévitabilité de l'interprétation et l'expérience de l'art

R é s u m é

L'article est une tentative de réflexion, placée dans la théorie de l'art, sur l'interprétation dans l'expérience de l'art, avec une référence particulière aux arts plastiques et à la musique. L'étude se concentre d'abord sur des aspects choisis de compréhension et de définition de l'interprétation, pour passer ensuite aux différents niveaux du fonctionnement de cette catégorie au sein des arts visuels et de la musique. La conception de l'interprétation musicale, et avant tout la spécificité du « matériel » de la musique, ainsi que sa présence reproductrice, « actentielle » dans la réalité culturelle, révèlent d'un côté certaines différences liées à l'interprétation de l'oeuvre plastique et musicale, mais de l'autre côté elles permettent d'admettre l'hypothèse sur l'expérience de l'art comme expérience qui se réalise à chaque fois et qui se concrétise dans l'interprétation.

Mots-clés : interprétation, interprétation musicale, oeuvre d'art, interprétation comme expérience de l'art