

Katarzyna Kornacka-Sareło
(Poznań)
<https://orcid.org/0000-0003-0512-809X>

NIEISTNIEJĄCE ISTNIENIE. UWAGI O PRZYCZYNOWANIU PRZEDMIOTU ESTETYCZNEGO

„Mam wrażenie, że wiersze istnieją, zanim jeszcze zostaną stworzone”¹.
Nadieżda Mandelsztam

Abstract

The paper examines an aesthetic object (work of art) as an intentional being. Also, it is approached as a product of intertextual practices or “games”. Thus, the existence of such an object is dependent on previous works of art as well as on the conscious acts of the reader who is able (or unable) to decode the hidden meanings and content of a work of art. It is also emphasized that the meanings cannot be precisely determined, since an aesthetic object exists dynamically, changing constantly through acts of creation and acts of interpreting. Such a theoretical approach is consistent with the mimetic theory formulated by Plato and Werner K. Heisenberg’s indeterminacy principle. Moreover, it is linked to the concept of “différance” formulated by Jacques Derrida.

Key words

Aesthetics, Semiotics, Atemporal Order of Cause and Effect, Idea of Plato’s “Idea”, Language Games, Intertextuality, Plato, Werner K. Heisenberg, Jacques Derrida

¹ Mandelsztam 2015, s. 92.

WPROWADZENIE

Według Carla Gustava Junga „tajemnica twórczości, podobnie jak wolność woli, jest problemem transcendentnym, którego psychologia nie może rozwiązać, może go tylko opisać”². Uzasadnione wydaje się jednak twierdzenie, że istotnym przełomem we współczesnych badaniach nad tekstami ukształtowanymi jako przedmioty artystyczne stała się teoria formułowana na gruncie fenomenologii przez Romana Ingardena i Leopolda Blausteina. Wyprzedzała ona namysł strukturalistów oraz semiotyków. Była też współczesną koncepcją opisującą sposób istnienia przedmiotu estetycznego, pojmowanego jako byt intencjonalny, czyli zależny od aktów świadomości autora, jak również odbiorców. W rozprawie „O dziele literackim” Ingarden omawia ontologię wytworu artystycznego, akcentując rolę czytelników w dynamicznym procesie konstruowania semantyki tekstu, który w pewnej chwili staje się przedmiotem osadzonym w umyśle podmiotu poznawczego, podlegającym subiektywnym operacjom rozumu. Znaczenie utworu stanowi, według Ingardena, wypadkową sensów zawartych w różnych warstwach dzieła, co sprawia, że tekst ma charakter polifoniczny³, a jednocześnie, na skutek procesu konkretyzacji dokonywanego przez odbiorców, modyfikowany jest status bytowy dzieła. Sama zaś konkretyzacja, będąca rezultatem procesu aktualizowania warstwy wyglądu uschematyzowanych i miejsc niedookreślenia, stanowi, jak trafnie zauważa Beata Garlej, „wytwór intencjonalności wtórnej; przefiltrowanie tego, co ma charakter pochodnieosobowy przez indywidualium odmienne, które odbiera i interpretuje zawsze nieco inaczej przejaw czichich obcych intencji”⁴.

W pierwszych dziesięcioleciach wieku XX, równoległe do refleksji fenomenologów, zaczęła się intensywnie rozwijać teoria literatury rozumiana jako wiedza o „literackości”, czyli o tym wszystkim, co sprawia, że dany tekst jest postrzegany jako dzieło sztuki. Za jej początek uznaje się zazwyczaj rozważania rosyjskich formalistów⁵, chociaż problematyka literaturoznawcza zaistniała jako przedmiot badań filologicznych i filozoficznych już wcześniej, bo w połowie XIX stulecia⁶. Tak czy inaczej, można uznać literaturoznawstwo za dyscyplinę współczesną, w której ścierają się różnorodne teorie, koncepcje, prądy i metody.

² Jung 1976, s. 396.

³ Por. Ingarden 1960, s. 52 i n.

⁴ Garlej 2015, s. 227.

⁵ Tego zdania jest np. Zofia Mitosek (por. 2011, s. 11). Pogląd ten podziela Terry Eagleton, który twierdzi, że przełomem w nauce o literaturze stało się opublikowanie przez Wiktora Szklowskiego eseju pt. „Sztuka jako chwyt” (por. Eagleton 2015, s. 17).

⁶ Por. Burzyńska, Markowski 2007, s. 18.

Jedną z ciekawszych perspektyw badawczych okazał się intertekstualizm związany z przekonaniem, że dzieło sztuki nawiązuje do wytworów, które powstawały wcześniej, i które mogą stanowić punkt odniesienia dla kolejnych aktów kreacji przetwarzających motywy istniejące w innych dyskursach. Za inicjatorów takiego podejścia i metody badawczej uważa się dość powszechnie, choć niekoniecznie słusznie, uczonych francuskojęzycznych: Julię Kristevą, Gérarda Genette'a i Michaëla Riffaterre'a. Ostatni spośród wymienionych wskazywał na istnienie „struktury latentnej”, będącej potencjalnością transformowaną i aktualizowaną w rozmaitych dziełach sztuki, zwłaszcza wytworach poezji. Strukturę tę Riffaterre określił również jako matrycę, która jest powielana w różnych przedmiotach estetycznych⁷. Kristeva z kolei, interpretując dialogiczną myśl Michaiła Bachtina, uznała, że „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu⁸. Jednocześnie badaczka wprowadziła do metajęzyka literaturoznawczego pojęcie intertekstualności, twierdząc, że „słowo w tekście jest ukierunkowane na wcześniejszy lub synchroniczny korpus literacki”⁹. Genette natomiast zaczął posługiwać się terminem „hipertekst”¹⁰, stworzonym w roku 1965 przez Theodora H. Nelsona¹¹, a także pojęciem hipotekstu. Interrelacja hipertekstu i hipotekstu stanowić ma źródło dialektycznego napięcia pomiędzy wcześniejszymi i późniejszymi realizacjami będącymi wyrazem tożsamyh opowieści prymarnych. Zgodnie z takim ujęciem dzieło sztuki nie jest bytem w pełni autonomicznym¹². Stanowi natomiast przedmiot zapośredniczony i do pewnego stopnia niesamodzielny, którego substratem są inne teksty¹³ powstające w danym kręgu kulturowym i kształtujące – w sposób bardziej lub mniej widoczny – każdą wypowiedź „aktualną”¹⁴.

⁷ Por. Riffaterre 1983, s. 204.

⁸ Kristeva 1983, s. 396.

⁹ Eadem 2017, s. 60.

¹⁰ Przez hipertekstualność, którą nawiasem mówiąc, dość trudno jest odróżnić od intertekstualności, paratekstualności i metatekstualności, Gérard Genette rozumie relację łączącą tekst B z wcześniejszym tekstem A (Genette 2014, s. 11). Określa także hipertekst jako „każdy tekst derywowany z tekstu wcześniejszego przez transformację prostą [...] lub pośrednią, inaczej naśladowanie” (ibidem, s. 13).

¹¹ Termin ten pojawił się w publikacji zatytułowanej „Hypertext Notes”. Jak podaje Małgorzata Górska, „twórcą terminu hipertekst był z kolei Teodor Nelson. Jego projekt – system „Xanadu” – miał stanowić ogólnosiwiatową bibliotekę dokumentów dostępnych on-line” (Górska 2001). Por. także: Pisarski 2013, s. 17.

¹² Todorov 1984, s. 88 i n.

¹³ Przyjmując, że pojęcie tekstu odnosi się do sekwencji znaków świadomie uporządkowanych. Przez tekst kultury natomiast będę rozumiała sekwencję znaków uporządkowanych świadomie i artystycznie, a przez to wywołujących pozytywne doznania estetyczne odbiorców. Sekwencja ta oraz sposób, w jaki znaki są uporządkowane, stanowi przejaw pewnej kultury oraz jest sposobem realizacji idei i motywów konstytuujących tę kulturę.

¹⁴ Zdaniem Ryszarda Nycza, intertekstualność stanowi jedną z ważniejszych perspektyw we współczesnym literaturoznawstwie. Jak pisze, „badania intertekstualne są trzecią wielką falą nowożytniej refleksji poetologicznej (po klasycznej teorii imitacji i emulacji, uprawianej od XVI do XVIII w., oraz poroman-

Takie rozumienie intertekstualności jest właściwie tożsame ze zjawiskiem określanym jako aluzyjność i rozważanym w Polsce przez Konrada Górskiego. Jego zdaniem aluzja literacka jest „pewnym typem środka artystycznego, wystającego na podłożu związków zachodzących między twórczością indywidualną i zastanym przez danego autora dotychczasowym dorobkiem życia literackiego”¹⁵. Polski teoretyk literatury podkreśla, że badanie aluzyjności tekstów pozwala na „przesunięcie kierunku badań z genezy dzieła na jego działanie jako wytworu artystycznego”¹⁶. Można zatem postawić tezę, iż w takim ujęciu, wartość przedmiotu artystycznego polega przede wszystkim na szczególnym sposobie realizacji motywu, co sprawia, że przedmiot ten jest postrzegany jako wyjątkowy i oryginalny. Pisanie wiersza lub powieści, malowanie obrazu czy komponowanie utworu muzycznego implikuje wykorzystywanie motywów i wyobrażeń, które już istnieją w kulturze. O ile przyjmujemy, że motyw jest ukonstytuowany z określonych idei – pojęć znaczących¹⁷, to dostrzegamy niesprzeczność tego poglądu z odległą w czasie teorią ontologiczną i estetyczną, sformułowaną przez Platona. Twierdził on, że stwarzanie świata przez Demiurga jest procesem, w którym najistotniejszą rolę odgrywają εἶδη, czyli „widoki” i „wzory”, obecne w umyśle Kreatora¹⁸. Stają się one modelem różnorodnych elementów rzeczywistości składających się na świat, czyli wszystko, co było, co jest i co może się zdarzyć. Uniwersalną zasadą twórczą jest zatem, w myśli Platona, naśladowanie, a nawet kopiowanie pewnych paradygmatów rzeczy. Tak więc wydaje się, że właśnie Platon jest filozofem, który jako pierwszy przedstawił teorię intertekstualności, włączając tę koncepcję do swojej doktryny określanej później mianem idealizmu.

Biorąc pod uwagę wielość poglądów na sposób powstawania oraz istnienia przedmiotu estetycznego, można dążyć do uzgodnienia różnych stanowisk. Przedmiot estetyczny istnieje bowiem niezależnie i autonomicznie, chociaż zarazem tworzy w umyśle odbiorcy transcendentny obiekt kształtujący się w świadomości podmiotu jako przedmiot poznania, rozumienia i interpretacji. Istotny jest zatem kontekst i etap egzystencji dzieła, a także kulturowa kompetencja odbiorców. Rów-

tycznej teorii wpływów i zależności, uprawianej od lat 80. XIX w. do lat 20. XX w., skoncentrowanej na sposobach określenia swoistości, funkcji oraz cech dzieła literackiego poprzez badanie powiązań z innymi tekstami [...], wpisanymi w dyskursywne uniwersum kultury” (Nycz 2006, s. 153).

¹⁵ Górski 1984, s. 176.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Motywem powtarzającym się w wielu odsłonach jest np. obraz cierpiącego dziecka. Mogą się na ten motyw składać rozmaite idee – obrazy, np. ubóstwo, głód, sieroctwo, kalectwo, samotność, choroba, niepełnosprawność, praca ponad siły, przemoc, jałmużna. Wszystkie te pojęcia są dostępne rozumowi, ponieważ przejawiają się w zjawiskach doświadczanych zmysłowo, które następnie stają się przedmiotem myślenia. Można więc uznać, że motyw stanowi zespół idei oddziałujących komplementarnie i determinujących znaczenie dzieła sztuki.

¹⁸ Por. Jowczuk et al. 1965, s. 70.

nie sensowne wydaje się jednak przekonanie, że dzieło sztuki stanowi wypadkową rozmaitych tekstów kultury, które stworzono uprzednio. Pogląd ten kwestionuje z kolei autonomię przedmiotu artystycznego. Postrzega się go wówczas jako byt zależny od idei oraz struktur istniejących wcześniej, co zresztą nie musi negować jego oryginalności. W niniejszym artykule podjęta zostanie więc próba określenia istoty przedmiotu estetycznego, którego pojęcie nie jest ani jednoznaczne, ani stabilne, co uzasadnia potrzebę dociekań.

I. KONSEKUTYWNOŚĆ DYSKURSÓW UKSZTAŁTOWANYCH ESTETYCZNIE

Założyciel ateńskiej Akademii wyjaśnia w dialogu „Parmenides”, że przyczynujące rzeczywistość Jedno egzystuje w sposób wyjątkowy, ponieważ trwa jako nieistnienie. Nie istniejąc, uczestniczy w istnieniu. Według Platona bowiem „coś będącego czymś niebędącym musi mieć nieistnienie, by mogło doskonale istnieć”¹⁹. W ten sam sposób bytują też inne idee będące w gruncie rzeczy tworamii przedstawieniowymi i pojęciami umysłu. Wszelkie idee egzystują bowiem obiektywnie, lecz są produktami aktów rozumu²⁰, nawet jeśli przedmiotem myślenia byłaby nicość. Zazwyczaj wskazuje się przecież na to, czego nie ma, a pojęcie tego, czego nie ma, również jest obecne w naszym myśleniu. Jeżeli więc mówimy, że nie ma niczego, to w taki sposób potwierdzamy istnienie nicości. Nie-bycie stanowi zatem genezę oraz przejaw pewnej egzystencji. Jest ono trwaniem materialnego i fizycznego niebytu, który jednak wyraża się we wszystkim, w co idea zostaje wpisana, stanowiąc nieujawniające się wprost struktury przedmiotów²¹. W taki sposób funkcjonują na przykład toposy, czyli powracające schematy narracyjne o wysokim stopniu ogólności. Nie istnieją one *per se*, ale ujawniają się *per aliud* w licznych realizacjach stanowiących ich dookreślenia. Są percypowane subiektywnie poprzez byty, w których się manifestują. Poznaje się je „w oparciu o doświadczenie osobistej percepcji”²². Byt poznawany stapia się wówczas z myśleniem podmiotu, uzyskując cechy zależne od aktywności umysłu osoby dekodującej znaki²³. Atemporalność idei jest wyraźnie widoczna w sytuacji kontaktu

¹⁹ Platon 2022, s. 149.

²⁰ Zwraca na to uwagę również George Berkeley w „Rzeczy o zasadach poznania ludzkiego”. Twierdzi, że idee nie mają bytu „poza umysłami” (Berkeley 2003, s. 31).

²¹ Por. Jowczuk et al. 1965, s. 72.

²² Eco 1996, s. 146.

²³ Pogląd wydaje się spójny z koncepcją epistemologiczną Willarda Van Ormana Quine’a. Twierdzi on, że „status danego zdania pod względem jego bezpośredniego lub pośredniego związku ze zmysłami może ulec zmianie pod wpływem gromadzenia przez nas doświadczeń [...]. Nadto, zmysłowe znaczenie

odbiorcy z przedmiotem estetycznym, czyli takim, w którym dominuje funkcja poetycka w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Roman Jakobson²⁴. Moment powstania utworu nie musi wpływać na procesy analityczno-interpretacyjne. Idealne struktury przejawiające się w dziełach sztuki stają się dla podmiotu uchwytne niezależnie od chwili, w której zaistniała ich konkretyzacja. Są one uniwersalne, choć także osadzone w określonej perspektywie kulturowej. Na przykład topos bólu po stracie dziecka dominuje w greckim micie o Demeter i Persefonie czy też w opowieści o Niobe i Niobidach. W epoce polskiego renesansu motyw ten został wykorzystany przez Jana Kochanowskiego w „Trenach”. Jest też obecny w lirykach Władysława Broniewskiego, poświęconych zmarłej córce. Odnajdujemy go również w Biblii, choćby za sprawą Hioba rozpaczającego po stracie bliskich. Ani czas, ani przestrzeń nie ograniczają żywotności idei-myśli, która powołuje do istnienia przedmioty, procesy i zjawiska będące jej aktualizacjami. Idea bowiem nie „jest”, lecz staje się czymś, czego jest wyrazem, i przejawia się poprzez to, co wyraża. Akcentując atemporalność ponad-istniejących lub nie-istniejących idei, a także bytów fizycznych, które partycypują w ideach, autor dialogów stwierdza:

To, co powstało później, staje się starsze w stosunku do tego, co powstało i co jest starsze. Ale ono nie jest nigdy starsze, tylko robi się starsze niż tamto [...]. A znowu to, co starsze, robi się w ten sam sposób młodsze w stosunku do młodszego²⁵.

Powyższa myśl Platona opisuje złożoną i pozornie niejasną relację przyczynowo-skutkową. Filozof zwraca uwagę na sytuację, w której pierwotny skutek pewnej przyczyny przekształca się we wtórną przyczynę będącą źródłem kolejnego skutku stanowiącego refleks skutku prymarnego. Przyczyna wtórna jest niemal tożsama z uprzednią, która zostaje w pewnym stopniu zmodyfikowana przez oddziaływanie na nią pierwotnego skutku. Innymi słowy, przyczyna A_1 wywołuje skutek B_1 . Staje się on przyczyną (A_2) skutku B_2 , który przypomina B_1 , lecz jest odrębny i różni się pod pewnym względem od B_1 , podobnie jak A_1 przypomina A_2 , chociaż jest jednak czymś innym. Najłatwiej można zrozumieć słowa Platona wówczas, gdy odnosimy je do przedmiotów intencjonalnych (dzieł sztuki). Ich wzajemne relacje są ustalane przez podmiot. „Aktywny obserwator”²⁶ również jest instancją, która zgodnie z późniejszą koncepcją fenomenologów, stabilizuje sens oraz nadaje znaczenie obiektowi intencjonalnemu, współtworzonemu przez autorów i odbiorców

tych samych zdań jest różne dla różnych osób: jednolitość pod tym względem jest tylko efektem potrzeby komunikowania się” (Quine 1986, s. 79).

²⁴ Por. Jakobson 1960, s. 439-441.

²⁵ Platon 2022, s. 118.

²⁶ Blaustein 2005, s. 5.

przedmiotów estetycznych²⁷. Niekiedy wersja chronologicznie pierwsza zostaje zapomniana bądź przysłonięta, a tekst późniejszy przejmuje rolę wzorcowej matrycy, stanowiącej punkt odniesienia dla kolejnych realizacji. Innymi słowy, ulega zmianie model, który trwał jako paradygmat. Zdaniem Michała Głowińskiego narracja modyfikująca wzorzec musi charakteryzować się wyjątkową sugestywnością i siłą oddziaływania²⁸. Tylko w takiej sytuacji może nastąpić transformacja matrycy narracyjno-semantycznej. To, co jest starsze, stanie się wtedy młodsze od (pierwotnie) młodszego.

Platon, wspominając o pozornie zaburzonej relacji czasowej, istniejącej pomiędzy przedmiotami, miał jednak na myśli wszelkie rodzaje bytów, w których strukturze zawarte są pewne idee, bardziej lub mniej ogólne, na przykład idea piękna, idea kwiatu bądź też idea kwiatu-który-jest-piękny. Ostatnia z wymienionych stanowi produkt procesu abstrahowania i jest konstruowana przez podmiot poznawczy na podstawie mnogości roślin, z którymi ów podmiot miał kiedykolwiek kontakt²⁹. Ode mnie więc zależy, czy pojęcie pięknego kwiatu istniejące w moim umyśle będzie się odnosiło do fiołka, lilii czy róży. Gdybym zaś żyła w klimacie tropikalnym, to idea kwiatu mogłaby dla mnie oznaczać roślinę przypominającą barwnego storczyka. Nasza świadomość kształtuje się bowiem poprzez bezpośrednią styczność z empirycznie dostępnymi elementami rzeczywistości, jak również przez kontakt z opiniami innych osób reprezentujących tę samą kulturę, które w sposób świadomy lub nieświadomy wartościują poszczególne byty i zjawiska, skłaniając nas do bezwiednego powielania ocen.

Znajomość świata nie jest jednak wiedzą uporządkowaną przestrzennie czy chronologicznie. Różne jej elementy są przyswajane w sposób stosunkowo chaotyczny. Niekiedy nie jest możliwa czasowa lokalizacja narodzin semantycznie uposażonego pojęcia, które zaczyna w pewnym momencie istnieć jako zawartość podmiotowego umysłu. Z tego między innymi powodu mogłabym uznać za przejaw idei piękna fizycznie istniejący kwiat noszący nazwę „narcyz”. Mit o Narcyzie stanowi przecież fragment kultury, do której przynależę. Wpłynął on i nadal wpływa na wrażliwość estetyczną odbiorców opowieści o zakochanym w sobie mężczyźnie zamienionym w biały kwiat³⁰. Ten sam przedmiot świata przedstawionego

²⁷ Por. *ibidem*, s. 43.

²⁸ Por. Głowiński 1990, s. 89 i n.

²⁹ Trafnie interpretując myśl Platona, rosyjscy filozofowie, Walentin Asmus i Aleksandr Makowiel-ski, wyjaśniają, że według Platona, „każdej klasie zmysłowych przedmiotów odpowiada w bezcielesnym, niezmysłowym świecie pewien «widok» czy «idea». W stosunku do zmysłowych rzeczy «widoki» («idee») są jednocześnie i ich przyczynami, i wzorami, według których rzeczy te zostały stworzone, i celami, do których dążą istoty świata zmysłowego, i pojęciami dotyczącymi wspólnej podstawy każdej klasy rzeczy” (Jowczuk et al. 1965, s. 70).

³⁰ Na temat interpretacji filozoficznych mitu Narcyza pisze Michał Głowiński w eseju zatytułowanym „Narcyz”, wskazując, że pierwszym filozofem, który wykorzystał ów mit, był Plotyn. Filozof włączył tę

pojawia się też w narracji o Korze-Persefonie, która mimo zakazu matki zerwała roślinę, ponieważ wydała się jej niezwykła. Spełniała bowiem kryteria piękna, istniejące w pewnej epoce kultury greckiej. Inaczej mówiąc, mit o Demeter, Persefonie i Narcyzie wtopił się w proces postrzegania przez nas świata. Mit jest bowiem zawsze aktualny i teraźniejszy, mimo że dotyczy odległej przeszłości określanej jako czas mityczny. Słuchacze lub czytelnicy mitu przejmują od bogów i bohaterów ich rozumienie ponadczasowego piękna i wiecznego dobra, pozaczasowego życia i nieustannej męki przemijania. Spoglądają na kwiaty i oceniają je przez pryzmat narracji, która nieustannie się transformuje, a jej rozwoju nie można przewidzieć. Nie są jednak w stanie odnaleźć genezy swoich poglądów, ponieważ mit działa podstępnie, o czym zresztą pisał dość dużo Roland Barthes³¹. Tak więc mogłabym teraz orzec, że lubię narcyzy „od zawsze”, a rozumowy akt poznawania opowieści o Persefonie już dawno temu zatarł się w mojej świadomości i nie jestem w stanie określić jego usytuowania w perspektywie czasowo-przestrzennej, zwłaszcza że niejednokrotnie miałam do czynienia z narcyzami wielorako reprezentowanymi. Każdy z kwiatów dookreślał swoją ideę, zmieniając jej pierwotną treść.

Dobrym, jak się wydaje, przykładem intertekstualnej gry jest wiersz Konstandinosa Kawafisa, zatytułowany „Konie Achillesa”. Grecki poeta odwołuje się w swoim utworze do opowieści relacjonowanej przez Homera w „Iliadzie”³². Opowieścią tą jest narracja o nieśmiertelnych koniach Achillesa, które brały udział w wojnie z Trojanami. Były one ślubnym prezentem ofiarowanym niegdyś Peleusowi przez Posejdona, boga mórz. Jedyną osobą, która potrafiła je ujarzmić, był przyjaciel Achillesa, Patroklos, zabity pod Troją przez Hektora, syna króla Priama. Po śmierci Patroklosa konie cierpiały tak bardzo, że z ich oczu płynęły łzy. Przedstawiając tę scenę, autor eposu wskazuje, że zwierzęta – „bogów dar wspaniały”³³ – mogą być silnie związane z opiekującym się nimi człowiekiem i mogą go darzyć uczuciem. Jednakże nawet kontakt z ludźmi przynosi, zdaniem Zeusa, nieszczęście. Jak czytamy w oryginale eposu, „οὐ μὲν γάρ τί τοῦ ἐστὶν οἰζυρότερον ἀνδρὸς πάντων, ὅσσά τε γαῖαν ἐπι πνέει τε καὶ ἔρπει”³⁴, co oznacza, że „żadna spośród istot, które chodzą po ziemi i oddychają, nie jest bardziej godna pożałowania niż człowiek”. Ten sam motyw – opowieść o cierpieniu „boskich rumaków” – powraca w składającym się z dwóch strof liryku Kawafisa. Współczesny poeta w pierwszej części wiersza prezentuje obraz koni stojących z uporem i nieruchomo nad ciałem

opowieść do tekstu pierwszej księgi „Ennead” (Głowiński 1990, s. 61 i n.).

³¹ Zdaniem Barthesa, „mit niczego nie ukrywa: jego funkcją jest zniekształcanie, nie ukrywanie” (Barthes 1970, s. 39). Ponadto mit „ma charakter imperatywny” (ibidem, s. 42).

³² Homer 2004, s. 330 i n.

³³ Ibidem, s. 317.

³⁴ Tekst „Iliady” podają według dostępnej online edycji krytycznej dzieł Homera, wydanej w Oxfordzie w roku 1920: Homer 1920.

Patroklosa. Ta część utworu zawiera więc opis bardzo zbliżony do tekstu w dziele Homera, a właściwie tożsamy z fragmentem „Iliady” z XVII księgi eposu. W drugiej natomiast strofie Kawafis eksponuje motyw winy. Zdaniem boga bogów, rozpaczające konie zostały skrzywdzone przez śmiertelnych:

Łzy nieśmiertelnych koni Zeus dostrzegł
i było mu przykro: „Kiedy Peleus się żenił,
jakże nieopatrznie postąpiłem.
Czemuż daliśmy was w podarunku, moje miłe,
nieszczęsne konie! Cóż wy mogłyście znaleźć na ziemi

pośród biednej ludzkości, która jest igraszką doli!
Na was ni śmierć nie czyha, ni starość, a jednak was boli,
gdy klęski się dzieją doczesne. W swoją mękę
ludzie was uwikłali” – Lecz one śmierci wieczną klęskę
tyloma łzami opłakiwały, te dwa szlachetne konie³⁵.

O ile w relacji Homera zaakcentowane są emocje, w utworze Kawafisa ból zwierząt stanowi pretekst do refleksji o charakterze filozoficznym. Kondycja ludzi zostaje określona jako „igraszka doli”. Człowiek wydaje się bezsilny i jest pozbawiony wsparcia. Lękając się starości i śmierci, musi znosić „doczesne klęski”. Bogowie bardziej się przejmują losem zwierząt niż ludzi. Homerowa scena płaczących koni zostaje więc przekształcona przez Kawafisa w krótki i spójny traktat antropologiczny, wyrażony dość prostym językiem. Jego autor przedstawia pesymistyczną wizję życia, na które skazane zostają istoty niebędące bogami.

Inną kwestią jest fakt, że motyw „koni, których jest żal” pojawia się w znanym wierszu Agnieszki Osieckiej „Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma”³⁶, spopularyzowanym jako piosenka. Poetka wykorzystuje ten motyw inaczej niż Kawafis. Świadomie sprzeniewierzając się oryginałowi Homera, sugeruje, że konie symbolizują siłę i niezależność, a ich wspomnienie wywołuje tęsknotę za wolnością i otwartą przestrzenią³⁷. W tym przypadku zmienia się więc znaczenie terminu „żał”, który nie odnosi się już do uczucia żywionego przez podmiot do kogoś innego, ale konotuje negatywny stan samego podmiotu rozpoznającego, na zasadzie introspekcji, dotkliwy brak powodujący subiektywny dyskomfort. Wydaje się jednak, że poetka nawiązała do tekstów Homera i Kawafisa, dokonując najpierw in-

³⁵ Kawafis 1995, s. 28.

³⁶ Osiecka 2009, s. 145 i n.

³⁷ W wierszu Osieckiej występuje zjawisko dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, związane z sytuacją, w której intertekst zostaje wykorzeniony z pierwotnego pola semantycznego, a następnie jest włączany w nowy kontekst, współtworząc kolejne pole semantyczne i modulując sens kolokacji. Por. Głowiński 2000, s. 17 i n.

terpretacji tych utworów i wydobywając z nich trudną do zaakceptowania pointę „tylko koni żal”, negującą istnienie współczucia wobec człowieka, płynącego od Boga czy też ze strony świata.

A zatem intertekst został potraktowany przez poetkę z pewną swobodą, inaczej niż ma to miejsce w utworze Kawafisa, który nawiązując do „Iliady”, zastosował zabieg będący „do-śpiewem” i rodzajem spokojnej rozmowy prowadzonej przez greckich poetów poza czasem. Każdy z nich wyraża zbliżone treści, które jednak od siebie się różnią, a to, czym się różnią, stanowi o oryginalności oraz indywidualnej wartości obu dyskursów poetyckich.

II. DYNAMIZM PRZEKSZTAŁCEŃ INTERTEKSUTALNYCH

W doktrynie Platona idee są przedmiotami bytującymi w sensie pełnym i w sposób obiektywny. Można je uznać za wytwory abstrahowania, tworzone dzięki kolejnym doświadczeniom empirycznym. Nie oznacza to jednak, że idee nie podlegają przemianom. Ich rozwój jest dynamiczny, podobnie jak dynamiczne są podmiotowe procesy intelektualne, stwarzające i kształtujące idee zawarte w umyśle, powstające „w czasie spostrzegawczej percepcji”³⁸. Polega ona na ujmowaniu przez podmiot bytu intencjonalnego, który komunikuje wówczas pewne treści przyswajalne przez podmiot. Inaczej ten problem ujmując, można przyjąć, że myśli i pojęcia nie są tożsame z myślącą osobą, ponieważ są obiektem aktów rozumowych, odmiennym od podmiotu. Rzecz jasna, bytują w sensie pełnym, ponieważ myśli są tym, co istnieje we mnie, lecz jest autonomiczne.

Analogicznie przedstawia się kwestia obiektów estetycznych, modyfikowanych przez namysł i zabiegi interpretacyjne odbiorców. Nawiązując intencjonalnie kontakt z przedmiotem estetycznym, wywierają oni pewien wpływ na strukturę bytu, który jawi się w aktach świadomości. Trwa wówczas zupełnie niezależnie oraz statycznie, jakby zatrzymał się w momencie, o którym zadecydowała świadomość autora, bądź też w którym dobiegła końca interpretacja. Jego bezpośrednią przyczyną jest jakaś struktura narracyjna istniejąca w kulturze. W takich okolicznościach dzieło jest skutkiem przyczynowanym wprost, ale samo nie stanowi przyczyny. Tym bowiem, co sprawia, że obiekt ukształtowany estetycznie w pewien sposób rezonuje i trwa w kulturze, jest aktywność odbiorców nawiązujących myślowy kontakt ze świadomością twórcy oraz współkreujących w ten sposób byt intencjonalny, którym jest przedmiot estetyczny. Nie jest on więc stabilny, ale podlega ciągłym zmianom, umykając też definiowaniu. Znaczenie przedmiotu jest zawsze historyczne, ponieważ obiekt badany w czasowej teraźniejszości ewoluuje pod

³⁸ Blaustein 2005, s. 5.

wpływem aktów świadomościowych odbiorcy, a każda próba deskrypcji utworu pozostawia w nim ślad, powodując, że jego znaczenie ulega przemianie³⁹. Ilekroć uwaga podmiotu koncentruje się na dziele, tylekroć świadomość odbiorcy wyposaża utwór w nowe konotacje. Nawet jeśli do ukształtowanego w jakimś momencie tekstu zbliża się ta sama osoba, okazuje się, że obcuje z innym już dziełem, postrzegając je z odmiennej perspektywy i odnajdując nowe sensy lub implikacje⁴⁰. Z tego powodu opis dzieła odnosić się może do przedmiotu estetycznego uchwyconego w pewnej chwili, jak przy udziale błysku flesza podczas wykonywania fotografii. Trwa na niej wyłącznie czas miniony i przeszły, podczas gdy przedmiot artystyczny poddawany jest kolejnym konkretyzacji, które zawsze mają miejsce w „aktualnym teraz”⁴¹. Innymi słowy, ktoś, kto interpretuje dzieło, kreuje kolejny przedmiot, lecz jednocześnie nie jest w stanie określić, czym ów przedmiot stanie się w przyszłości.

Można tu mówić o związku tej koncepcji z zasadą nieoznaczoności, sformułowaną w roku 1927 przez niemieckiego fizyka, Wernera Heisenberga, który dostrzegł, że definiowanie pozycji (położenia) oraz pędu jakiegoś punktu materialnego wzajemnie się wykluczają. Co więcej, pomiary dokonywane przez badacza wpływają na przedmiot badania, modyfikując w pewnym zakresie trajektorię, po której ciało się porusza, jak również oddziałując na sam obiekt i jego poziom energetyczny⁴². Zostaje on zaburzony podczas badania⁴³, ze względu na interferencję wynikającą z dualizmu falowo-korpuskularnego⁴⁴. W tej sytuacji przedmiot naszej wiedzy nie jest, jakby powiedział Platon, „jakościowo określony”⁴⁵, a wiedza, którą zdobywamy na temat owego przedmiotu, nie stanowi wiedzy pewnej. Wiadomo tylko, że badany przedmiot jest obiektem dynamicznym i że przemieszczać się będzie w kierunku, którego nie jesteśmy w stanie precyzyjnie przewidzieć. W taki sam sposób przedstawia się także kwestia idei oraz motywów. Nie są one stabilne. Ulegają przemianom, oscylując pomiędzy znaczeniami kształtowanymi przez interpretatorów oraz przez inne wytwory myślenia, tworzące coraz to nowsze konteksty, które dookreślają sensy przedmiotów badanych, generując ich kolejne jakości. Są one następnie przyswajane przez innych, którzy mogą rozpoznawać znaczenia ujawnione w trakcie interpretacji. Jednakże niemal nigdy nie będzie ona

³⁹ Por. Derrida 1978, s. 397 i n.

⁴⁰ Por. Ingarden 1976, s. 121.

⁴¹ Ibidem, s. 131.

⁴² Zdaniem Stephena Hawkinga, „zasada nieoznaczoności ma zasadnicze znaczenie dla naszego sposobu widzenia świata. Nawet dziś, po pięćdziesięciu latach, jej konsekwencje nie zostały w pełni zrozumiane przez filozofów i są wciąż przedmiotem dysput” (Hawking 2024, s. 62).

⁴³ Por. Lacroix 1999, s. 63-65.

⁴⁴ Ibidem, s. 63.

⁴⁵ Platon 1999, I, s. 198.

ostatnia lub rozstrzygająca, ponieważ upływ czasu prawdopodobnie spowoduje, że w dziele sztuki staną się widoczne jakości, których wcześniej nie dostrzegano.

Modyfikację pojęć i motywów łączących pojęcia można śledzić na podstawie analiz wytworów sztuki, stanowiących uporządkowane sekwencje różnego rodzaju znaków, zarówno arbitralnych, jak i motywowanych⁴⁶. Innymi słowy, mogą to być znaki językowe kształtujące dyskursy literackie, a także znaki ikoniczne, przeważające w wytworach sztuk plastycznych. Niekiedy mamy do czynienia z wieloma rodzajami znaków tworzących jeden tekst. Jest to sytuacja, w której, jak pisze Seweryna Wysłouch, „dwa różne kody emitowane są jednocześnie, ale ich utożsamienie może nastąpić jedynie w percepcji czytelnika”⁴⁷.

Stosowny, jak się wydaje, przykład wędrówki motywu stanowi zestawienie trzech realizacji, których tematem jest cierpienie dziecka w czasach Holokaustu. Autorkami wszystkich książek są Żydówki uwikłane w Zagładę: Roma Ligocka, Krystyna Chiger i Amira Keidar. Ich narracje mają charakter wspomnień. Autorki przywołują w swoich tekstach dzieciństwo spędzone w czasach Holokaustu. Przed ukazaniem się polskich przekładów narracje opublikowane zostały po niemiecku oraz angielsku.

Zwraca uwagę fakt, że we wszystkich powyższych przypadkach zostały wykorzystane jako znaki wysokosemantyczne (symbole intensywne, silnie nacechowane znaczeniowo) elementy dziecięcej garderoby: płaszcz, sweterek, buty i wstążka. Jak się bowiem okazuje, do naszego „uniwersum kultury” ukradkiem się wdarło przerażające doświadczenie Holokaustu, którego świadectwem są ogromne stosy butwiejącej już odzieży, przechowywane w dawnych obozach śmierci przez muzealników strzegących kolektywnej pamięci. A zatem przedmioty materialne zaistniały jako byty artystyczne i zarazem estetyczne, zostały więc wyposażone w znaczenia i sensy nadawane im (również) przez odbiorców. Trzy autorki odniosły się już w tytułach swoich wspomnień do niewyraźnego zła, którego oznaką było masowe mordowanie dzieci.

Za sprawą Romy Ligockiej dziecięce ubranka zaczęły być traktowane jako symbole reprezentujące czas Zagłady w rozmaitych tekstach i narracjach. Motyw został wykorzystany i spopularyzowany przez Stevena Spielberga w „Liście Schindlera”⁴⁸. W filmie, który wszedł na ekrany w roku 1993, wielokrotnie dostrzegamy dziewczynkę ubraną w czerwony płaszcz, która towarzyszy Żydom podczas likwidacji krakowskiego getta. Jest ona postacią symboliczną. Stanowi

⁴⁶ Rozumienie znaku przyjmuję tu za Josefem Simonem, który uważa, że znakiem jest byt posiadający znaczenie. Wyjaśnia, że „znaczeniem określonego znaku jest ten znak, który pojmujemy jako odpowiedź na pytanie o znaczenie” (Simon 2004, s. 43).

⁴⁷ Wysłouch 2001, s. 171.

⁴⁸ Film powstał na podstawie powieści autorstwa Thomasa Keneally’ego pt. „Schindler’s Ark” wydanej w Londynie w roku 1982 (por. Keneally 1982).

wizualizację osoby domagającej się obrony i sprawiedliwości. Wzywa do przeciwstawienia się złu. Jest obserwatorką i niemym świadkiem zbrodni ludobójstwa. Jej obecność staje się tym bardziej widoczna, że obraz Spielberga jest filmem czarno-białym. Jedyne barwne akcenty stanowi czerwone ubranie dziewczynki. Może się ono kojarzyć nie tylko z beztroską dzieciństwa, lecz również z krwią przelewaną przez niewinnych.

Tabela 1: Zestawienie wybranych książek, w których poruszany jest temat cierpienia dziecka w czasach Holokaustu

Autor tekstu	Autor okładki wydania polskiego	Tytuł oryginału oraz tytuł przekładu na język polski	Rok publikacji książki w języku oryginalnym i rok wydania polskiego	Element odzieży	Barwa odzieży	Konotacja symbolu
Krystyna Chiger Daniel Paisner	Anna Adamów	The Girl in the Green Sweater. A Life in Holocaust's Shadow (Dziewczynka w zielonym sweterku. W ciemności) ⁴⁹	2008, 2011	Sweterek, wstążka	zieleni, czerwieni	Sprzeciw wobec „ciemności”, pragnienie „jasności”, nadzieja na przetrwanie.
Amira Keidar	Mariusz Banachowicz	Lalecha (Dziecko Holokaustu) ⁵⁰	2019, 2022	Dziecięce trzewiki	czerwień	Śmierć dzieci w obozach koncentracyjnych.
Roma Ligocka	Robert Kleeman, Roma Ligocka	Das Mädchen im Roten Mantel (Dziewczynka w czerwonym płaszczu) ⁵¹	2002, 2001	Płaszcz	czerwień	Dramat dzieci podczas Holokaustu, nieprzystawalność dzieciństwa i Zagłady.

Źródło: opracowanie własne.

Jasne barwy przedmiotów, współtworzące motyw „dzieci Holokaustu”, są również znaczące. Wskazują przede wszystkim na niemożliwą do pokonania sprzecz-

⁴⁹ Por. Chiger 2011.

⁵⁰ Por. Keidar 2022.

⁵¹ Por. Ligocka 2010.

ność pomiędzy dzieckiem a opresją, pomiędzy tym, co powinno być, a tym, co jest i co było. Mimo że kształtujące ten motyw znaki zostały niejako oficjalnie wprowadzone do literatury przez Ligocką, to obecnie chronologia ich powstawania nie jest już istotna, a nawet staje się trudna do ustalenia. Obrazy porzuconych swetrów, płaszczy, wstążek i butów zaczynają nawzajem siebie przysłaniać i na siebie się nakładać. Ich wspólną konotację stanowi śmierć dzieci, które na nią nie zasłużyły. Jest też znamienne, że choć w tytule ostatniej z wydanych w Polsce książek motyw ubrań się nie pojawia, to jednak Mariusz Banachowicz, który zaprojektował okładkę, umieścił na niej czerwone buciki leżące na drodze wiodącej do obozu. Nie pominęła symboliki jasnej odzieży również Anna Adamów, projektując okładkę do wspomnień Krystyny Chiger. W centralnej części tej okładki widać uchylony właz do kanału, z którego z przestrachem wychylają się dwie głowy. Dziewczynka o ciemnych oczach i włosach ma w nie wplecioną wstążkę koloru czerwonego, co generuje kontrast wynikający ze współlistnienia (jasnego z natury) dzieciństwa i (ciemnej) rzeczywistości otaczającej dziecko. Ten sam motyw – wyrażający napięcie pomiędzy jasnością a ciemnością, cieniem i blaskiem – przejawia się w dwutorowo prowadzonej narracji powieści „Sublokatorka”⁵² autorstwa Hanny Krall, również poświęconej dramatowi dzieci podczas Zagłady.

III. GRA W STWARZANIE

Pojęciem gry, postrzeganej jako proces konkretyzujący pewien model narracyjny i pewną potencjalność, posłużył się jako pierwszy Platon. W taki właśnie sposób określił *mimesis*, czyli „kreację dzieła, którego aspekty są podobne do formy przedmiotów zewnętrznych wobec tegoż dzieła”⁵³. *Mimesis* stanowi, według Platona, uniwersalną metodę twórczą. Poprzez naśladownictwo powstają zarówno przedmioty estetyczne, jak i wszelkie pozostałe byty będące elementami rzeczywistości poznawalnej empirycznie. Tymi zaś, którzy tworzą naśladując, są Demiurg, wpatrzony w swoje „idealne” myśli, jak również autor każdego dzieła sztuki. Artysta odtwarza przedmioty, powołując je do istnienia jako obiekty intencjonalne. Wyraża *implicite* zgodę na deformację swoich idei przez operacje myślowe dokonywane przez odbiorców. Wytworzone przez autora obiekty są bytami imaginatywnymi (fikcjonalnymi), składającymi się na świat przedstawiony utworu (dzieła sztuki), posiadającego status fikcji⁵⁴, choć zarazem istniejącego realnie. Jeśli bowiem rozważam przedmiot estetyczny, to znaczy, że jest coś, co rozważam, i ta rzecz istnieje

⁵² Por. Krall 2008.

⁵³ Mitosek 1997, s. 17.

⁵⁴ Por. Todorov 1984, s. 28.

obiektywnie, bytując w sensie pełnym, mimo że stanowi wytwór subiektywnych aktów. W takich okolicznościach przedmiot, który powstał w wyniku działania mimetycznego, jest – zdaniem Platona – „czymś trzecim z rzędu w stosunku do prawdy”⁵⁵. Świat bowiem stanowi zespół bytów, które są przez nas postrzegane. Myślenie o nich pociąga za sobą tworzenie pojęć stanowiących zawartość naszego umysłu. Są nimi elementy znaczone symbolu (byty myślnie), zgodnie z szeroko znaną teorią Ferdinanda de Saussure’a. Pojęcia te mogą zostać nazwane ideami. Są one następnie rozpoznawane jako istniejące w kolejnych bytach, z którymi mamy kontakt.

A zatem przedmiot estetyczny, posiadający charakter znakowy, nie może być bezpośrednim refleksem tego, co znak ten przywołuje na myśl i do czego się odnosi. Poznawanie świata jest bowiem zapośredniczone i zależne od operacji rozumu. Poznajemy rzeczywistość w aktach namysłu, nadając światu znaczenie wynikające z naszych rozstrzygnięć i ocen. Tak więc artysta odtwarza to, o czym myśli, w taki sposób, w jaki postrzega przedmiot. Świadomość twórcy wywiera wpływ na obiekt estetyczny, który jest syntezą tego, co się widzi, oraz tego, jak się to widzi. Recz jasna pojawia w tym subiektywnym procesie zjawisko wspomnianej interferencji: przedmiot, który widzę, wywołuje myśl o przedmiocie, a myśl moduluje obraz obiektu, tworząc jego pojęcie, które może odbiegać od pojęć wytworzonych przez inne osoby⁵⁶. Innymi słowy, mamy w tym przypadku do czynienia z sytuacją, w której *mimesis* implikuje „iluzję referencyjną”⁵⁷, jak określa to zjawisko Riffaterre.

Jednocześnie ten dosyć skomplikowany proces może być traktowany jak zabawa, szczególnie wtedy, kiedy artysta tworzy w sposób niejako mechaniczny, prowadząc grę z innymi autorami, jak również z sobą samym, o ile jest twórcą uprzednio powstałego dzieła zawierającego tożsamy motyw. Interwały pomiędzy aktem rozumowym i twórczym są wówczas niedostrzegalne nawet dla podmiotu bezpośrednio zaangażowanego w naśladowczą kreację. Można więc przyjąć, że w takich okolicznościach praca artysty nie jest (nie musi być) związana z wiedzą o desygnacie, którego znakiem jest dzieło:

Naśladowca nie wie nic godnego uwagi o tym, co naśladuje – naśladownictwo to jest pewna zabawa, a nie zajęcie poważne, a ci, którzy bawią się pisaniem tragedii w jambach i hekzametrach – wszyscy są naśladowcami w najwyższym stopniu⁵⁸.

⁵⁵ Platon 1999, II, s. 197.

⁵⁶ Jak wskazuje Antoni B. Stępień, przedmiot estetyczny jest z natury monosubiektywny, choć jest możliwa wiedza intersubiektywna o tym przedmiocie (por. Stępień 1986, s. 124).

⁵⁷ Riffaterre 1983, s. 17.

⁵⁸ Platon 1999, II, s. 197.

Proces twórczy stanowi więc umiejętność techniczną czy też „dziecinną igraszkę”, ponieważ w taki sposób możemy przetłumaczyć na język polski pojawiający się w „Państwie” termin παιδιή (*paidie*). Autorzy są „naśladowcami w najwyższym stopniu”: nie odnoszą się w swoich dziełach do „prawdy”, czyli rzeczywistości doświadczanej i bezpośrednio dostępnej, ale do idei funkcjonujących w kulturze. Następuje wówczas intertekstualna gra z poprzednikami. Stają się oni bezwiednie współuczestnikami kolejnego aktu twórczego. Niekiedy dźwięk ich głosu dobiega bardzo wyraźnie, a czasem nie jest słyszalny. Tak czy inaczej, można stwierdzić, że każdy proces twórczy stanowi grę z przeszłością motywu, który jednak zmienia swoje znaczenie w każdym nowym kontekście. Znaczenie to staje się korelatem wielu sensów kształtowanych w poszczególnych realizacjach stanowiących meta-teksty o różnym stopniu referencyjności w stosunku do wzorca osadzonego w kulturze i będącego swoistą matrycą. Autor „aktualny” musi więc czynić wszystko, aby wersja, którą tworzy, została dostrzeżona przez odbiorców. Jego mit – opowieść – powinna brzmieć do pewnego stopnia znajomo, choć z drugiej strony, musi wykazywać się pewnym stopniem oryginalności, tak aby mogła zaistnieć i przetrwać tożsamość autora⁵⁹.

W zasadzie dostrzegamy tutaj pogląd powielony wiele epok później przez Jacquesa Derridę. Uczynił on przedmiotem swojej refleksji trudną do zdefiniowania „różnię, która nie jest pojęciem, nie jest też zwykłą nazwą”⁶⁰. Odnosi się natomiast do „ruchu” związanego w „wytwórczością różnic”⁶¹. Denotuje też niemożliwą do adekwatnego opisu cechę utworu, która sprawia, że semantyka całego tekstu staje się zmodyfikowana, a utwór jest postrzegany jako odmienny od innych tekstów mimo ich niekiedy skrajnego podobieństwa do dzieła interpretowanego. Myśl Derridy nie odbiega znacząco od koncepcji Platona, ponieważ zdaniem francuskiego filozofa, wszelkie idee tworzą łańcuch i odsyłają „do czegoś innego, do innych pojęć przez systematyczną grę różnic”⁶². Bez większego, jak się wydaje, trudu można zauważyć powinowactwo tej myśli z teorią mimetyczną, która stanowi uniwersalny opis aktu artystycznej kreacji. Wprowadzając do filozoficznego dyskursu pojęcie różni, Derrida akcentuje odmiennność istniejącą pomiędzy „sobą” autora a bytem wyrażanym przez znaczenia zawarte w pojęciach i motywach. Tak więc to, czym różni się dane dzieło od innych wytworów kultury, stanowi „różnię”. Decyduje ona o wartości tekstu. Umożliwia ponadto identyfikację autora i ma wpływ na recepcję utworu.

⁵⁹ Por. Melberg 2001, s. 12.

⁶⁰ Derrida 1978, s. 386.

⁶¹ Ibidem, s. 387.

⁶² Ibidem, s. 386.

UWAGI KOŃCOWE

Intertekstualne motywy, powracające w różnych realizacjach kulturowych i zapisywane w różnych kodach, konstytuują zbiorową świadomość społeczności i są zazwyczaj postrzegane synchronicznie. Ich badanie może polegać na deskrypcji już dokonanych konkretyzacji. Trwają na pozór nieruchomo i niezmiennie. Tworzą źródło inspiracji dla kolejnych autorów. Traktuje się je z reguły jako „dobro wspólne”, stanowiące genezę rozmaitych aktów twórczych oraz licznych dzieł sztuki. Jednocześnie każda idea (wyobrażenie, obraz, „przedstawienie”) jest przyczynowana przez swoje aktualizacje wywierające wpływ na rozumienie pojęć konstytuujących znaczenie całego dzieła. Ponadto zarówno idee, jak i motywy podlegają ciągłym przemianom związanym z interpretacjami, których autorzy definiują sensy oraz wyznaczają wartość przedmiotów estetycznych. Można też dostrzec, że istnieje tendencja do powstawania kompleksów semantycznych, w których znajdują się pojęcia oddziałujące na siebie w sposób komplementarny, wzajemnie intensyfikujące swoje oddziaływanie. Kolejne sensy pojęć kształtujących motyw nakładają się na siebie. W taki sposób powstają nowe wyobrażenia, w których niekiedy wyrażają się sprzeczności. W takich okolicznościach zdarza się często, iż tekst wydaje się niejasny. Warunkiem zaś udanej (możliwie najtrafniejszej) interpretacji dzieła sztuki jest odpowiednia postawa podmiotu, zdominowana przez usilne dążenie do pochwylenia sensów oraz nakierowana na „czytanie świata”, jak to określił Umberto Eco w tytule jednej ze swoich prac⁶³. Czytelnik i jego umysł są bowiem zewnętrzną instancją wyznaczającą sensy wszystkiego, co stanowi przedmiot refleksji i jest odczytywane.

Motyw, czyli zespół idei, którego struktura wyznacza semantyczną dominację dzieła, staje się transcendentnym przedmiotem myślenia. Wytwarza on przyczynowo obiekty estetyczne. Z drugiej zaś strony jest przyczynowany przez swoje kolejne aktualizacje. Stanowi też „nieistniejące istnienie”, które nie podpada pod empiryczne doświadczenie, chociaż zarazem trwa jako substrat aktów twórczych i interpretacyjnych, które dookreślają sensy wytworów sztuki oraz umożliwiają deskrypcję idei (pojęć) obecnych w określonej czasoprzestrzeni. Interpretacja nie pozwala jednak na zdefiniowanie znaczenia niezmiennego i stabilnego. Nie możemy bowiem przewidzieć usytuowania poszczególnych idei w nowych kontekstach, modyfikujących znaczenia historyczne, wśród których znajduje się również znaczenie „ostatnie”, będące przedmiotem rozważań interpretatorów, podejmowa-

⁶³ Zdaniem Umberta Eco proces interpretacji dotyczy również „przedmiotów otaczającego nas świata”, a „interpretowalność stanowi charakterystykę treści, obraz bez treści już z definicji nie jest interpretowalny [...]” (Eco 1999, ss. 79, 87). Tym zaś, co w tej sytuacji podlega interpretacji, jest sens rozumiany jako treść pojęcia (idei).

nych w „aktualnym teraz”. Zgodnie z zasadą nieoznaczoności Wernera Heisenberga oraz refleksjami Jacquesa Derridy mogą natomiast przyjąć, że znaczenie przedmiotu estetycznego, które opisuję, interpretując dzieło, jest różne od znaczenia, które pojawi się w przebiegu mojej interpretacji⁶⁴. Nie jestem go w stanie przewidzieć ani określić. „Różnia” implikuje przecież zwłokę, powodując, iż deskrypcje pojęć oraz motywów są niejako opóźnione i nieprecyzyjne w stosunku do wciąż kształtujących się znaczeń, a same pojęcia nieustannie podlegają przemianom: nie są więc jednoznaczne, nie stanowią wiedzy pewnej i umykają poznaniu.

NON-EXISTENT EXISTENCE. THE PROBLEM OF CAUSALITY IN THE ONTOLOGY OF AN AESTHETIC OBJECT

Summary

The paper offers an analysis of an aesthetic object (work of art) as an intentional being, which is co-created by its author and its active readers. Here, the principal contention is that an aesthetic object exists independently and autonomously, translating into the transcendent content of the reader's mind and thoughts. At the same time, a work of art represents an outcome of various texts (aesthetic objects) created in the past. As such, it is contingent on certain ideas and notional structures that came to be noticed and exerted an impact within the culture to which both the author and their readers belong. The paper is divided into three major parts. The first offers remarks on the cause-and-effect connections between ideas and aesthetic objects. In effect, it may be asserted that aesthetic objects are prompted by ideas, while ideas are engendered by aesthetic objects as a result of their activity. The subsequent sections are concerned with the ontological status and the principal features of aesthetic objects. It would seem that such beings are subject to dynamic change whilst being created and interpreted: an idea which exists independently for some time becomes transformed in other works of art, and thus remains in continual motion. The process gives rise to new connotations, which are later reused in other works, ultimately producing novel, even contradictory, meanings. In other words, the ideas existing in a specific location and at a specific point in time may be regarded as a substrate for multiple subsequent acts of creation and interpretation. Therefore, an aesthetic object may be argued to be ontologically unstable, and it is impossible to determine its unalterable or “ultimate” significance, as it does not exist at all. After all, a work of art is an object of language and intertextual games, which are constantly being played by ideas, authors and readers who live in the same culture or are familiar with one. They are ongoing and recur over time. Such a theoretical approach seems to be consistent with the mimetic theory formulated by Plato in his dialogues. It also tallies with Werner K. Heisenberg's indeterminacy principle and the concept of “différance” advanced by Jacques Derrida.

Bibliografia

- Berkeley G. 2003, *Rzecz o zasadach poznania ludzkiego*, przeł. F. Jezierski, Warszawa.
Blaustein L. 2005, *Wybór pism estetycznych*, Kraków.

⁶⁴ Por. Nycz 2000, s. 58.

- Burzyńska A., Markowski H. 2007, *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik, Kraków.
- Chiger K., Paisner D. 2011, *Dziewczynka w zielonym sweterku. W ciemności*, przeł. B. Dżon, Warszawa.
- Derrida J. 1978, *Różnia (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] M.J. Siemek (red.), *Drogi współczesnej filozofii*, Warszawa, s. 374-411.
- Eagleton T. 2015, *Teoria literatury. Wprowadzenie*, przeł. B. Baran, Warszawa.
- Eco U. 1996, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków.
- Eco U. 1999, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków.
- Garlej B. 2015, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków.
- Genette G. 2014, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk.
- Głowiński M. 2000, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków.
- Głowiński M. 1990, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz, Marchoń. Labirynt*, Kraków.
- Górska M. 2001, *Książka drukowana wobec przekazu elektronicznego* [online]. Stowarzyszenie EBIB [dostęp: 03-11-2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.ebib.pl/2001/27/gorska.html>>.
- Górski K. 1984, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, [w:] idem, *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Lublin, ss. 175-199.
- Hawking S. 2014, *Krótką historią czasu*, przeł. P. Amsterdamski, Poznań.
- Homer 1920, *Iliad*, [w:] *Homeri Opera in five volumes*, Oxford, 17, 446-447 [online]. Perseus Digital Library [dostęp: 31-05-2025]. Dostępny w Internecie: <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>>.
- Homer 2004, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, Warszawa.
- Ingarden R. 1960, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa.
- Ingarden R. 1976, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa.
- Jakobson R. 1960, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, *Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 51/2, ss. 431-473.
- Jowczuk M.T., Ojerman T.I., Szczipanow I.J. (red.) 1965, *Krótki zarys historii filozofii*, przeł. M. Drużkowski, S. Macheta, M. Miciński, M. Sroka et al., Warszawa.
- Jung C.G. 1976, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Kawafis K. 1995, *Wiersze zebrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa.
- Keidar A. 2019, *Dziecko Holocaustu*, przeł. M. Stopyra, Poznań.
- Keneally Th. 1982, *Schindler's Ark*, London.
- Krall H. 2008, *Sublokator*, [w:] eadem, *Sublokator. Okna*, Warszawa, ss. 5-127.
- Kristeva J. 1983, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] E. Czaplewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa, ss. 394-418.
- Kristeva J. 2017, *Sémeiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk.
- Lacroix M. 1999, *Ideologia New Age*, przeł. M. Gałuszka, Katowice.
- Ligocka R., 2024, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. K. Zimmerer, Kraków.
- Mandelsztam N. 2015, *Wspomnienia*, przeł. J. Czech, Warszawa.
- Melberg A. 2001, *Mimesis Platona*, przeł. J. Balbierz, *Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 92/2, ss. 5-36.
- Mitosek Z. 1997, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa.
- Mitosek Z. 2011, *Teorie badań literackich*, Warszawa.

- Nycz R. 2000, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków.
- Nycz R. 2006, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków, ss. 153-180.
- Osiecka A. 2009, *Wiersze prawie wszystkie 1*, Warszawa.
- Pisarski M. 2013, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków.
- Platon 1999, *Państwo*, 1, 2, przeł. W. Witwicki, Warszawa.
- Platon 2022, *Parmenides*, przeł. W. Witwicki, Kraków.
- Quine W.V.O. 1986, *Granice wiedzy i inne eseje filozoficzne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa.
- Riffaterre K. 1983, *Sémiotique de la poésie*, tłum. J.-J. Thomas, Paris.
- Simon J. 2004, *Filozofia znaku*, przeł. J. Merecki, Warszawa.
- Stępień A.B. 1986, *Propedeutyka estetyki*, Lublin.
- Todorov T. 1984, *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, [w:] T. Todorov, M.-R. Mayenowa, *Poetyka. O perspektywie poetyki inaczej*, Warszawa, ss. 7-106.
- Wyślouch S. 2001, *Literatura i semiotyka*, Warszawa.