



Uśmiech Giocondy – tajemnica a interpretacja Analiza trzech przypadków

Gioconda's Smile: Mystery and Interpretation. Three Case Studies

Abstract: The subject of reflection in this sketch is the mystery of an artwork. It is not understood as a property of an artistic object but as a function of interpretation of the ontological character. The effect of the “work of interpretation,” which each time is inscribed in the experience of art, does not uncover the work or reveal what is inside, but as such, it constructs and concretizes it *ad hoc*. From this perspective, we consider the mystery of art as a discursive construct, transforming with the changes of contexts and interpretative tools: a construct formulated within the framework of selected narratives – tactics of conceptualization, conditioning not only the way of thinking about the mystery of a work of art but also its *ad hoc*, theoretical concepts.

Keywords: Gioconda's smile, mystery, artwork, interpretation, discourses, interpretive communities

To, co jesteśmy w stanie przejrzeć do samego dna, przestaje nas [...] intrygować¹.

Georg Simmel

[...] wszystkie przedmioty są tworzone, nie zaś odkrywane, zaś tworzone są poprzez strategię interpretacyjną, które wprawiamy w ruch².

Stanley Fish

Niewiele w sztuce ikonografii³ uśmiechu. Rzecz jasna dla wielu, zwłaszcza zajmujących się sztuką i twórczością, ta wydaje się sprawą nader poważną. Szczególnie, gdy wieszczono (i wierzono) w sztuki nadprzyrodzone – *supra naturam* – tajemniczy i istotowy wymiar oraz, jak określił to Jean Baudrillard, “właściwą

1. Cytuję za Moniką Tokarzewską i w jej tłumaczeniu. Monika Tokarzewska, *Georg Simmel o tajemnicy*, http://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_2008_nr2_s.65_90.pdf (22.08.2021).

2. Stanley Fish, “Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi”, przeł. Adam Grzeliński, w: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abri-szewski i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas 2008), 91.

3. Ikonografię rozumiem tutaj w tym jej aspekcie, który odnosi się nie tyle do subdyscypliny historii sztuki, jej zakresu badawczego, praktyk klasyfikacyjnych i interpretacyjnych, ile do całości kształtu wizualnych, a ściślej plastycznych konkretyzacji tematycznie/gatunkowo źródnicowanych.

jej wolę transcendowania świata”⁴. Tajemnicze, istotowe, transcendentne zwykle nie licowały z uśmiechem i chociaż przeczy temu przykład, do którego będziemy się tutaj odwoływać, zdaje się on wyjątkiem potwierdzającym regułę. Sami artyści więc, czy to w kontekście łączonych ze sztuką funkcji, czy też “ikonograficznej ekonomii” i związanej z nią “hegemonii znaczeń” oraz stabilnością utrwalonych konwencji obrazowania, rzadko obdarzali uśmiechem (co nie znaczy wesołością) bohaterów własnych malowideł, rzeźb, grafik. Próżno, z oczywistych powodów, uśmiechu szukać w ikonografii pasyjnej (może z wyjątkiem szyderczych aparycji oprawców w *Niesieniu krzyża* Hieronima Boscha), w problematyce eschatologicznej, w scenach sądu ostatecznego i opłakiwania, w hołdach czy motywach batalistycznych, w przedstawieniach czcigodnych mędrców i świętych Kościoła. Nie uśmiechają się święte niewiasty, chłopki, służące, bogate mieszczyki w amfiladowych wnętrzach XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego; nie uśmiechają się renesansowe Wenus Botticellego, Tycjana, Giorgione’a i wielu innych, jakby świadome przemijających powabów zmysłowego piękna, któremu zdają się dawać tymczasowe świadectwo. Melancholijnie smutnie pozostają madonny Giotta, Rafaela czy Guida Reniego. Godności, cnocie, a zwłaszcza świętości nie po drodze z uśmiechem. Ale niejednokrotnie próżno go szukać tam także, gdzie wydawałby się czymś naturalnym. Witalność bawiących się chłopów Bruegla Starszego pozostaje w jawnym kontraście do ich pozbawionych uśmiechu twarzy. Nie znajdziemy go także (może nie tylko ze względu na dyktat konwencji, lecz także właściwą sztuce tego czasu gnomiczną nadbudowę) u biesiadujących chłopów i tańczących dzieci braci Le Nain, mających coś z niewymuszonej godności muzealnych artefaktów. Sytuacja niewiele lepiej wygląda w sztuce portretu. Funkcje gatunku oraz znaczenie przywiązywane do kreowania własnego wizerunku zgodnie z uznaną formą prezentacji rodziły naturalną nieobojętność portretowanego wobec tego, jak i w jaki sposób zostanie on przedstawiony (upamiętniony)⁵. A związania z tym godność przedstawienia łączona często z kanonem cnót o niemal sokratejskiej proveniencji (*prudencia, fortitudo, iustitia, temperantia*) nie korespondowała z franciszkańską cnotą radości (*laetitia*). Pewną odmianę w tym deficycie uśmiechu wyznaczało malarstwo Fransa Halsa, przełamujące w przedstawieniach pospółstwa a utrwalające w oficjalnym portrecie konwencjonalność gatunku. Dyskretnie więc uśmiecha się sportretowany Pieter van den Broecke, ostentacyjnie poważni pozostają natomiast w swych uroczystych pozach w portretach zbiorowych członkowie

4. Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo “Sic!” 2006), 109.

5. W rezultacie najzwyczajniej “[...] przybiera pozę, żebyśmy go zobaczyli nie takim, jaki naprawdę jest, tylko takim, jakim chce, żebyśmy go widzieli”. Andrzej Nowicki, *Spotkania w rzeczach* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), 59.

gwardii i straży obywatelskiej, regenci i regentki haarlemskich stowarzyszeń. Swobodnym uśmiechem obdarza Hals ludzi z gminu: pijaka, cygankę, grającego na lutni błazna, rubasznym śmiejącą się całą gębą Malle Babbe, szaloną kumoszkę (czarownicę) z Haarlemu.

Nie sposób tutaj jednak pominąć uśmiechu, który tym niedostatkom czyni zadość, a który w dyskursywnej semioprzestrzeni kultury, obrośły literaturą i komentarzami, za tajemniczy i wyjątkowy uchodzi, nie będąc malarsko wyjątkowym. I nie chodzi o to, by stwierdzeniem tym kwestionować walor artystyczny czy oczywistą wirtuozerię warsztatową. Te nie podlegają dyskusji, zyskując oparcie w wizualnym konkretności, w plastycznym ustrukturuowaniu sztuki “rękodzielnej”, “kunszcie reprezentacji” właściwym starym mistrzom, jak i w dyskursywnych ustaleniach tak wysoce skonwencjonalizowanych, że wydają się wręcz niekwestionowalne⁶. To słynny, tajemniczy uśmiech Lisy Gherardini, szerzej znany jako uśmiech Giocondy. Nie jest on jednak jednostkowy i niepowtarzalny. Co więcej, zważywszy, że o istotnych podobieństwach i styczościach można mówić także w przypadku innych realizacji Leonarda da Vinci, nie wykluczając prac nie w pełni autograficznych, nie jest też powiedziane, że obraz ów jest źródłową wersją tego uśmiechu bądź wnikliwą notacją mimicznej ekspresji sportretowanej. Nikt nie da dziś wiary anegdotycznym dygresjom Vasariego (opisującego portret przez siebie nigdy nie oglądany), jakoby Leonardo miał celowo zabawiać Giocondę sprowadzając “różnych trefnisiów”, aby “odsunąć melancholię, którą tak często w portretach okazuje malarstwo”⁷. Mniejsza jednak o to, bo dla prowadzonych tutaj rozważań nie ma znaczenia czy uśmiech ten, jak domniemywał niegdyś Zygmunt Freud, Leonardo “znalazł u swego modelu i tak dalece uległ jego czarowi, że od tej pory obdarzał nim swobodnie twory swej fantazji”⁸, czy też stanowił on efekt konstruktywistycznych skłonności florenckiego artysty, który “fascynujący uśmiech” miał podobno wykreślić, “układając linię ust na łuku koła sięgającego zewnętrznych

6. Co nie oznacza ewentualnej relatywizacji tego przeświadczenia w odmiennej infrastrukturze kulturowej i poznawczej, bo przecież nasze (nie tylko) estetyczne kwalifikacje nieodmiennie zależą – przypomina między innymi Maria Korusiewicz – od kulturowo determinowanych, historycznie zmiennych “systemów reprezentacji preferowanych w danej społeczności”. W efekcie nawet obiektywizująca “koncepcja realistycznej reprezentacji będzie zupełnie różna dla rdzennego mieszkańca australijskiego interioru, Japończyka żyjącego w czasach mistrza herbaty Sen-no Rikyu czy współczesnego polskiego nastolatka”. Maria Korusiewicz, “Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana”, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005), 143.

7. Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. Karol Estreicher (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1989), 311.

8. Zygmunt Freud, “Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa”, w: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1975), 414.

kącików oczu”⁹. W każdym razie faktem jest, że Leonardo powtarza go w różnych realizacjach, w malarstwie i szkicach. Wyraźne podobieństwo łatwo wszak dostrzec do uśmiechu Cecylii Gallerani (*Dama z gronostajem*), *Salvatora Mundi*, *Madonny w grocie* (zwłaszcza wersja z National Gallery w Londynie), *Madonny z wrzecionem* (z National Gallery of Scotland¹⁰), a o identyczności wypadu wprost mówić w przypadku powstałych nieco później *Anny Samotrzeć* czy *Jana Chrzyciciela* z Luwru. Ale to uśmiech Giocondy, konkretyzowany na różne sposoby, przykuwa uwagę jako fascynujący, uwodzicielski, demoniczny, urzekający, magiczny, nieprzenikniony, wieloznaczny, nieodgadniony, słowem: tajemniczy. W konfrontacji ze szczerym, dionizyjskim uśmiechem Halsowej Malle Babbe zdaje się wyznaczać nie tylko odrębność uśmiechu od śmiechu, lecz także przejrzystości od nieprzeniknioności, oczywistości od tajemnicy. W czym natomiast tkwi wyjątkowość/tajemniczość tego uśmiechu w relacji do wskazanych przedsięwzięć Leonarda, formalnie bliźniaczo podobnych, by nie powiedzieć identycznych, skoro nie sposób o niej rozstrzygać na płaszczyźnie plastycznego ustruktrowania? Co czyni różnicę, tajemnicę, której nie legitymizuje wizualność?

Śmiało można zaryzykować tezę, iż tkwi ona w tym, co należałoby za Wojciechem Kalagą odnieść do kulturowej “semioprzestrzeni jako obszaru bytowania”¹¹ sztuki; przestrzeni sensów, interpretacji, reinterpretacji. Samoreferencyjność bowiem, a co za tym idzie zdolność sztuki do samodefiniowania własnej specyficzności (artystyczności), możemy włożyć dziś między bajki. Gruntownie zresztą zrewidowała ją twórcza *praxis*, bezwzględnie obnażył choćby dadaizm czy konceptualizm. Niemniej w przypadku tradycyjnego paradygmatu artystycznego, a o takim właśnie w kontekście *Giocondy* trzeba mówić, fizyczność również nie stanowi struktury decydującej o kulturowej określoności obiektu. Wprawdzie odgrywa znaczącą rolę w procesach “umiejscowienia” dzieła – “w czasie, w przestrzeni, w tradycji, w *oeuvre* artysty, w kontekście, w ramach, na tle, wobec [...] etc.”¹² – ale to owe procesy, dyskursy i narracje, a w konsekwencji związane z nimi interpretacje,

9. Maurice H. Goldblatt, “Leonardo da Vinci and Andree Salai”, *The Connoisseur* V, (1950). Cyt. za: Alicja Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1988), 210.

10. Wprawdzie trwają dyskusje co do zakresu zaangażowania Leonarda w ten obraz, niemniej przyjmuje się, że “prawdopodobnie ogólny projekt i wykonanie postaci oraz skał na pierwszym planie są całkowicie jego. Krajobraz z tyłu został prawdopodobnie dodany przez innego artystę, zakrywając jeden naszkicowany przez Leonarda, ale nigdy nie ukończony”, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/94762/madonna-yarnwinder> (7.10.2021).

11. Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001), 142.

12. Maria Poprzęcka, “Miejsce dzieła”, w: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Elżbieta Wolicka (Lublin: Wydawnictwo Towarzystwo Naukowe KUL, 1999), 22.

okazują się rozstrzygające o określoności i obecności sztuki w kulturowej semio-przestrzeni. Różnica wynika więc z interpretacyjnej aktywności, mówiąc inaczej interpretacyjnego naddania, a tkwi zasadniczo w doraźnych konkretyzacjach, w których obraz bytuje jako taki w społecznym obiegu. Dotyczy to także własności formalnych, które – w przypadku tej realizacji – skonwencjonalizowały się równie silnie, jak opinie i sądy o samym dziele. Innymi słowy, to, czego nie potwierdza wizualność, certyfikują dyskursy, wzajemnie napędzające się w głoszeniu i utrwalaniu przypisywanej *Giocondzie* wyjątkowości. Budujące jej legendę z siłą niegasnącej i niepowstrzymanej proliferacji, przypominającej zależność, w której, jak to prześmiewczo komentował “stadny zachwyty” dla sztuki Witold Gombrowicz, jeden “oklask prowokuje drugi – wzajemnie się podniecają – i w końcu wytwarza się sytuacja, iż każdy musi przystosować się [...] do zbiorowego szału”¹³. I chociaż w świetle ustaleń “estetyki sytuacyjnej” i temporalizacji percepcji sztuki nie sposób wskazać jednego akontekstualnego zbioru własności trwale charakteryzujących wytwór artystyczny, zdaje się, że w tym przypadku niekwestionowany autorytet arcydzieła i milczącej wiedzy (władzy – dopowiedziałyby niewątpliwie Michel Foucault) dyscyplin zajmujących się sztuką radykalne rekonstrukcje czynią mało prawdopodobnymi. Co nie znaczy niemożliwymi.

Ujmując rzecz ściślej, żaden z Leonardowych uśmiechów nie stał się przedmiotem refleksji i interpretacyjnych dociekań w stopniu, który dałoby się porównać ze skalą piśmiennictwa poświęconego uśmiechowi Giocondy. Żaden uśmiech, żaden też obraz w dziejach sztuki nie został tak skutecznie i na niezliczoną ilość sposobów dyskursywnie “ofrankowany”, żaden nie zyskał miana “światowego klejnotu malarstwa”, nie wyzwolił tak wielu narracji i przestrzeni dyskursywnego bytowania, “konstituujących ‘sztukę’ w historycznym procesie jej funkcjonowania”¹⁴. Żaden nie zafundował tak skutecznie wyobraźni badaczy, ale także masowego odbiorcy, jak uśmiech z “najsłynniejszego portretu świata”, w tym wielotysięcznych tłumów wizytujących Luwr “ospałych podróżników”, powodowanych nie tyle potrzebą zobaczenia (skądinąd powszechnie znanego i niemal na wszystkim reprodukowanego) obrazu, ile pragnieniem “kulturowego bonusu” i “udokumentowanej obecności widza przed obrazem”¹⁵. Żadnemu wreszcie nie poświęcono tyle uwagi, interdyscyplinarnych domysłów, sporów, dywagacji, jakby utwierdzających kolejne pokolenia interpretujących w przeświadczeniu mierzenia się z dziełem ze wszech miar wyjątkowym i nieodgadnionym, na którym – jak to swego czasu pisał o *Giocondzie* Walter Pater – “wszystkie myśli i całe doświadczenie świata pozostawiły

13. Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989), 350.

14. Mieke Bal, “Czytanie sztuki?”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (133–134) (2012), 43.

15. Michał Paweł Markowski, *Dzień na Ziemi* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2014), e-book.

[...] swój znak i swe piętno w tej mierze, w jakiej dane im jest uszlachetniać formę zewnętrzną i udzielać jej wyrazu”¹⁶.

W istocie *Gioconda* nie zwalnia z różnomyślności, nie zamarła w jakiejś do-
rażnej wersji konkretyzacji, jakby nieustannie pieczętując własną tajemniczość;
nie daje wytchnienia w domysłach i dociekaniach, i jak żadne inne dzieło sztuki
ujawnia diachroniczną pracę interpretacji. Umacnia powagą teorii Nietzscheań-
skie przeświadczenie o nadwartościowaniu interpretacji wobec faktów, jako tych,
które w “tekście świata, a ściślej tekście kultury [...] istnieją tylko w interpre-
tacjach”¹⁷. Zmysłowy, tajemniczy uśmiech Giocondy, tak różny – pisze Peter
Meyer – “od szczerzej pogody uśmiechu wczesnego renesansu”¹⁸, sprowokował
całą masę najróżniejszych konkretyzacji, które niełatwo ogarnąć, a tym bardziej
usystematyzować. W ich dialektycznych splotach, niczym w kłęzcu rekontekstu-
alizowanych domysłów – przywołajmy przykładowo kilka – uśmiech Giocondy
wiązano z esencją duchowości, “siłami duszy”, z neoplatońskimi ideałami czy-
stości, ale też z erotyzmem, antecedencją “femme fatale” czy “grzechami Borgiów
i rozpustą Rzymu”, by dostrzec w nim także jeden z (kilku podobno) medycznych
sympptomów (porażenia Bella, klinicznej niedoczynności tarczycy) wyrażających
“urok niedoskonałości choroby, które nadają temu arcydziełu tajemniczą rzeczy-
wistość i wdzięk”¹⁹.

Problem w tym, że wbrew wszystkim dociekaniom nie można też wykluczyć,
zwłaszcza z perspektywy ćwiczącej się w zdolności do krytycznego myślenia
humanistyki, “że za uśmiechem tym nie kryje się nic”. Żadna tajemnica. Żadne
skrywane przesłanie. Nic do domyslenia czy odczytania, co byłoby uprzednie
wobec interpretacji i czekałoby na ujawnienie. Nic “poza [wyłącznie] zamysłem
malarza, aby wywołać wrażenie tajemniczości”, który “posługuje się [nim]
jako środkiem służącym ożywieniu, podobnie jak ma to miejsce u greckich
Eginetów, z tym, że czyni to bardziej świadomie”²⁰. Takie założenie, w pew-
nym stopniu kontrindukcyjne²¹ wobec masy dyskursywnych ustaleń, wydatnie
problematyzuje – skorzystajmy z oksymoronu – wybijającą się na oczywistość
tajemnicę/tajemniczość uśmiechu Giocondy, jako immanentną własność dzieła.
Wyzwała napięcie między obecnością a nieobecnością, zastanym a wnoszonym,

16. Walter Pater, *Die Renaissance* (1906), 157. Cyt. za: Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia...*, 209.

17. Michał Paweł Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji* (Kraków: Universitas, 1997), 279.

18. Peter Meyer, *Historia sztuki europejskiej*, przeł. Franciszek Buhl, Tadeusz Dobrzeński i inni. T. 2, (Warszawa, Wydawnictwo PWN, 1973), 38.

19. Mandeep Mehra, Hilary Campbell, *The Mona Lisa Decrypted: Allure of an Imperfect Reality*. <https://www.mayoclinicproceedings.org/article/S0025-61961830579-2/fulltext> (23.10.2021).

20. Meyer, *Historia sztuki...*, 38.

21. Por. Paul Feyerabend, *Przeciw metodzie*, przeł. Stefan Wiertlewski (Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg, 1996).

ucieleśnionym a dyskursywnym. Rodzi wszak dylemat, czy głoszona z nużącą regularnością tajemniczość tego uśmiechu, pojmowana niczym jego naturalna cecha, implikuje ów zdywersyfikowany, historycznie zmienny korpus konkretyzacji, czy też została przezeń ustanowiona (wykreowana) w interpretacji? Czy to, “co w dziele”, bądź raczej: co w nim znajdujemy, jest jego przyrodzoną własnością, poprzedzającą percepcję i co najwyżej ze zmiennym powodzeniem ujawnianą w interpretacji, czy też raczej funkcją interpretacji ustanawianą doraźnie w świetle podzielanych przesłanek i teoriopoznawczych założeń? Mowa o doraźnych reinterpretacjach nie tylko ze względu na kontekstualność wszelkiego rodzaju doświadczenia, lecz także dlatego, że kształtowane są one “w ramach poddawanego regułom interpretowanego dyskursu, który sam jest historycznie formowany i przekształcany”²². Jako o doraźnych powinniśmy więc także myśleć o tych konkretyzacjach, które (niczym tajemniczość uśmiechu) okrzepły w dyskursach sztuki na tyle silnie (a w przypadku Giocondy takich nie brakuje), że przeobraziły się w funkcjonujące w długim trwaniu oczywistości, niebudzące podejrzeń, a co za tym idzie potrzeby krytycznego przemyślenia. Innymi słowy, czy nieodgadnioność, nieprzeniknioność, tajemniczość (niezależnie od tego, jakich form przymiotnikowych byśmy tutaj użyli) uśmiechu Giocondy zostały, niczym legenda portretu, namalowane czy napisane?

Przedstawione w szkicu stanowisko optuje zdecydowanie za konstruktem dyskursywnym i ustanawiającą pracą interpretacji. Formułując to pytanie, zastrzeżmy jednak, nie tylko o *Giocondę* idzie. Choć, mając na uwadze nieporównywalną z niczym skalę interpretacji narosłych wokół tajemniczego uśmiechu/portretu, stanowi *exemplum* pouczające, w tym przypadku przede wszystkim przyczynek inspirujący pytania i kierunek dociekań. *Gioconda*, jak żadne inne bodaj dzieło sztuki, ujawnia wpływ “protokołów teoretycznych” na kulturową określoność artystycznych artefaktów; znajdujemy w niej szczególną rekomendację do przemyślenia zagadnienia tajemnicy sztuki w domenie nieodczytującej a ustanawiającej mocy interpretacji. Idąc tym tropem, rozważmy – porzuciwszy ideę samoistności i samowystarczalności dzieła – tajemnicę sztuki i tajemnicę w dziele sztuki jako nieegzegetyczne a konstruktywistyczne wyzwanie. Jako dyskursywny konstrukt relokowany z obiektu artystycznego na interpretację i z nią zasadniczo wiązany. Pochodną sposobów konceptualizowania, warunkowanych określonością intencji, założeń i przesądzeń. Konstrukt rekontekstualizowany, przekształcający się wraz ze zmianami poznawczej infrastruktury, przesłanek czy interpretacyjnych narzędzi, które podobnie jak przedmioty interpretacji same

22. Joseph Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Wojciech Chojna i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2004), 20.

stanowiły pochodne jej działania i podlegały historycznym przekształceniom. Konstrukty, powtórzmy, spełniający się w interpretacji ustanawiającej; interpretacji, która każdorazowo wpisana w doświadczenie sztuki, nie tyle odkrywa dzieło i jego własności, ile dyskursywnie konstytuuje je jako takie w kulturowej semioprzestrzeni. Konstrukty kształtowany i werbalizowany w obrębie wybranych narracji – taktów konceptualizacji, determinujących nie tylko sposób myślenia o tajemnicy dzieła/sztuki, lecz także ustanawiających jej doraźne (teoretyczne) koncepty. Nie zapominajmy również, co ma niebagatelne znaczenie, że “[...] niekwestionowaną dziś przesłanką, obecną we wszystkich nurtach badań nad wytworami kultury i procesami ich interpretacji, jest ujmowanie ich jako wytworów i procesów językowych czy semiotycznych, a nie jako przedmiotów i procesów ich poznawania”²³. Myślmy zatem o tajemnicy jako czymś napisanym, zadaniem w interpretacji, nie namalowanym. Jako o własności nie tyle obiektu artystycznego, zdeponowanej i tkwiącej w strukturze dzieła, ile – analogicznie do Stanleya Fisha – dyskursów oraz wspólnot interpretacyjnych, z perspektywy których jest konstruowana i wyznaczana.

W kontekście pracy interpretacji oraz dzieła sztuki, w przypadku którego aktywność procedur interpretacyjnych nie ma sobie równych, stanowiącego szczególną rekomendację do przemyślenia tego zagadnienia w takim właśnie ujęciu, przeanalizujemy wybrane sposoby konceptualizacji tajemnicy sztuki. Włączymy w to również propozycje wyrastające z innych przesłanek niż tutaj przyjęte. Nie należy jednak widzieć w tym sprzeczności czy niekonsekwencji – choć uformowane w perspektywie odmiennych założeń teoriopoznawczych, nie wykluczając rozumienia samej interpretacji, w gruncie rzeczy stanowią (podkreślimy to wyraźnie) różne oblicza tego samego – aktywności dyskursów i pracy interpretacji. A co za tym idzie na swój sposób, niejako *à rebours*, uprawomocniają konstruktywistyczny, nieodczytujący i niewyjaśniający profil interpretacji. Wprawdzie inaczej skrojone, niemniej w dialektycznej wolcie, jako konstrukcje o ustalonych konsekwencjach związane zarówno z pracą interpretacji, jak i tym, co/jak interpretowane, *de facto* kwitują prymat dyskursów wobec określoności dzieła, a także tego, co w dziele, wbrew temu, co same głoszą i co legło u ich podstaw.

O jakich wobec tego sposobach konceptualizacji tajemnicy dzieła sztuki można by mówić? Pierwszy obszar skłonni jesteśmy wiązać z dyskursami, które, chociaż wariantowe i o różnych proveniencjach, łączy przeświadczenie o niepoznawalnej i nieodgadnionej naturze sztuki. Dyskursami, które, jak to określił Pierre Bourdieu, nie tylko wieszczą “[...] klęskę wiedzy [...], głosząc nieredukowalność dzieła

23. Katarzyna Rosner, “Wszyscy jesteśmy poststrukturalistami”, *Testy Drugie*, nr 4, 52 (1998), 40.

sztuki”²⁴, ale też zdają się dawać odpór epistemologicznym ambicjom moderny (nowoczesności) “co do zdolności rozumienia wszystkiego w ludzkiej kulturze i historii, nieważne, jak dalece odległej”²⁵. Otwartym pozostaje pytanie, czym jest owa nieodgadniona natura sztuki i jak ją definiować; zwróćmy się jednak najpierw w stronę charakteryzujących to stanowisko założeń, formułowanych zarówno przez artystów, jak i badaczy sztuki. Tajemnica/tajemniczość wynika w tym przypadku przede wszystkim z proklamowania nieodgadnionej (swoistej) natury sztuki, poznawczo niedostępnej i językowo nieuchwytniej. Niewypowiadalność tajemnicy wiąże się tutaj z nieprzeniknionością natury sztuki, metafizycznej i niewyraźnej. Z jednej więc strony mowa o naturze sztuki wymykającej się deskryptywnym procedurom; naturze nieprzeniknionej, będącej (podobno) nieustannym, nigdy niespełnionym “wyzwaniem dla naszego rozumienia sztuki”. Z drugiej natomiast o nieefektywności i nieadekwatności narzędzi werbalizacji, procedur artykułowania i ujawniania tego, co nie tylko z założenia (naturalnie dla podzielających to przekonanie), lecz także w kontekście słabości wspomnianych narzędzi za niepoznawalne i tajemnicze miało uchodzić. O takiej właśnie “naturze własnej” sztuki oraz “myśli plastycznej nieredukowalnej do żadnej innej”²⁶ wspominał między innymi Pierre Francastel. Bodaj najdosłowniej wyraził to jednak Hans Georg Gadamer, stwierdzając wprost: “[...] dzieło sztuki przedstawia wyzwanie rzucone naszej zdolności rozumienia, ponieważ bez końca wymyka się jakiemukolwiek wyjaśnieniu i stawia zawsze nieprzewycięzalny opór temu, kto chciałby je przełożyć na tożsamość pojęcia”²⁷. Natura własna sztuki okazuje się zatem w tym ujęciu (dyskursach) barierą z założenia nie do przebycia dla eksplanacyjnej praktyki językowych konkretyzacji. Czymś nieustannie wymykającym się werbalizacji, niedocieczonym i ostatecznie nieodgadnionym, chociaż całe nasze doświadczenie świata zawsze jest w jakimś zakresie powiązane z możliwościami językowego przeniesienia i referencji²⁸.

24. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001), 9.

25. Alasdair MacIntyre, *Whose Justice? Which Rationality?* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1988), 385 cyt. za: Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy...*, 16–17.

26. Pierre Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*, przeł. Jolanta Karbowska, Anita Szczepańska (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1973), 45.

27. Hans Georg Gadamer, *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine* (Paris: Aubier, 1991), 17. Cyt. za Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza...*, 9.

28. Sam zresztą Gadamer zauważał, że nie ma ucieczki od językowych konkretyzacji, w gruncie rzeczy będących “realizacją samego rozumienia, które nie tylko dla innych, [...] ale i dla samego interpretatora realizuje się dopiero w wyraźnej językowej wykładni”. Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran (Kraków: Wydawnictwo Inter Esse, 1993), 365.

Nieodgadnioność i niezwykłą auratyczność sztuki (dzieła sztuki) wspierała także przypisywana jej – wspomniana zaraz na początku tekstu – zdolność do “transcendowania świata”: odkrywania istoty rzeczy, docierania do tego, co esencjonalne i niedostępne dla poznania dyskursywnego²⁹. To awans sztuki niebывały, będąc jednym z obszarów antroposfery, stała się czymś nadprzyrodzonym, niemal boskim. “Sztuka jest zjawiskiem koniecznym, bezpośrednio płynącym z absolutu – pisał Schelling – i tylko o tyle ma [...] realność, o ile może dowieść i okazać, że taką właśnie jest”³⁰. W neoplatońskich reinterpretacjach (od średniowiecza po neoklasycyzm) niczym *scientia divinitatis* wznosiła się ku doskonałości i doskonałość miała ujawniać. Komentujący strukturę kompozycyjną klasycystycznego malarstwa (obrazu idealnego) Ryszard Przybylski zauważa: “przezwyłączając chaos estetyczny oko i umysł człowieka potrafią stworzyć z elementów materii uładowany doskonały świat, powołany do istnienia przez idee, które są pamięcią ku rzeczywistości noumenalnej”³¹.

W kontekście tych założeń zdumiewa to, że natura sztuki, rzekomo zdolnej do ujawniania istoty rzeczy i tego, co boskie, sama dziwnym trybem ma pozostawać nieuchwytna i nieodgadniona. Trzeba też przyznać, iż zwykle mamy do czynienia z koncepcjami, które mówią o tajemniczej i niepoznawalnej “naturze własnej” sztuki, ale, jakby w zgodzie na to, że ta “bez końca wymyka się jakiemukolwiek wyjaśnieniu”, bardziej prowokują pytania, niż dają nań odpowiedzi. W gruncie rzeczy nie wiadomo też, z czym i z jaką twórczością łączyć kategorię “natury

29. W kontekście tych dywagacji, postrzegania rzeczywistości i nieujmowania istoty rzeczy przez sztukę warto przypomnieć polemikę Czesława Miłosza z Wallace’em Stevensem. W której to, jak konkluduje Ryszard Nycz, Miłosz “brawurowo odwraca Stevensowski punkt widzenia – z fikcji ‘niewinnego oka’ (biorącego w nawias wcześniejszą wiedzę) i opisującego niejako od początku nieznanego przedmiotu – na fikcję ‘niehumanoidalnego’ obserwatora w ogrodzie rzeczywistości, któremu poznanie zarówno istoty rodzajowej przedmiotu, jak i jego unikatowej jednostkowości nieodwracalnie przesłaniają obrazy konkretnych egzemplarzy rozmaitych gatunków w konkretnej czasoprzestrzeni”. Ryszard Nycz, “Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006), 9.

30. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1983), 7.

31. Ryszard Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec królestwa polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1983), 50. Ten sposób myślenia nie jest tylko kwestią przeszłości. Także współcześni twórcy łączą niejednokrotnie doświadczenie sztuki z odkryciem tego, co istotowe: “Jak rozpoznać ten impuls – pisze współczesna rzeźbiarka – który umożliwia artyście widzenie tego, co przed wzrokiem innych jest ukryte: samej istoty rzeczy, uczuć, natury; pozwala przedostać się poza grę pozorów i poza przemijające dokonania, by uchwycić jakąś trwałą formę: prawdę rzeczy/bytu?”. Krystyna Pasterczyk, *Poiesis* (Cieszyn: Instytut Sztuki, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2007), 10.

własnej” sztuki. Zwłaszcza w kontekście jej medialnej, rodzajowej, a nawet ontycznej różnorodności: sztuki opartej na ontologii przedmiotu, praktyk konceptualnych, performatywnych, akcjonistycznych czy wreszcie wspólnotowych wydarzeń sztuki partycypacyjnej i interaktywnej, włączając w to niebywałą (i w tym przypadku bezdyskusyjną) zdolność praktyki artystycznej do ciągłych i radykalnych redefinicji sztuki, w której to, przynajmniej obecnie, “niezwykłość aż po granicę niezrozumiałości stała się jawnym prawem”³².

Z przedstawionych założeń można więc przystać w zasadzie na jedno. Zgoda, ale pod warunkiem radykalnej reorganizacji przesłanek, co do niemożności werbalizacji “natury własnej” sztuki. Zmiennej, historycznej, kontekstualnej, nieustannie konstruowanej i redefiniowanej w praktyce twórczej oraz dyskursach sztuki. Zgoda, rzecz jasna, nie w duchu argumentacyjnej współmyślności z tym, co wyraża specyfikę tego stanowiska, ale dlatego, że z perspektywy zakwestionowanego esencjalizmu określenie wsobnej, ponadkontekstualnej “natury własnej” sztuki było i jest po prostu niemożliwe. Niezależnie od poznawczej infrastruktury, polimorfii artystycznych przedsięwzięć, ani tego, w jaki sposób była czy będzie ona dyskutowana. “Natura własna” sztuki jest nieodgadniona nie dlatego, że taką właśnie jest i przez to wymyka się wszelkiemu poznaniu, ale dlatego, że jest niepoznawalna jako twór esencjalistyczny. Nie chodzi więc również o dyskursywne narzędzia, ich efektywność czy nieadekwatność, o niewyraźność czy niewypowiedzalność. Problem jest zdecydowanie inny, epistemologiczny i teoriopoznawczy. Najprościej rzecz ujmując, nasze poznanie okazuje się nieuchronnie stronnicze (polityczne³³), konwencjonalne, sytuacyjne, historyczne; a to oznacza, że nie docieramy do tego, co istotowe, esencjalistyczne, ponadkontekstualne, wbrew platońskiemu wezwaniu do badania istoty rzeczy. Jakże ponadto abstrakcyjne wydaje się myślenie o “naturze własnej” sztuki/dzieła sztuki w sytuacji, gdy – a *Gioconda* jest tego najlepszym przykładem – nigdy przecież nie doświadczamy dzieła sztuki (podobnie jak niczego) okiem nieuprzedzonym, w czystej “fizycznej” i niezinterpretowanej postaci. Nigdy wszak

nie stajemy oko w oko z dziełem samym w sobie; 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

32. Hans Georg Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, przeł. Andrzej Przyłębski (Warszawa: Wydawnictwo Spacja, 1992), 54.

33. Zastrzeżmy jednak, że polityczność rozumiemy tutaj szeroko, jako wykraczającą poza oczywistą konotację intencjonalną, pragmatyczną i wszechobecną grę celów i interesów.

“obsługi” jego pozycji i funkcji; dochodzi do nas rozpoznany, zinterpretowany, oceniony – włączony w instytucjonalny porządek tradycji i kultury³⁴.

To zaś oznacza, kontynuujemy za Ryszardem Nyczem, że

w przypadku dzieła sztuki nie jesteśmy w stanie skutecznie oddzielić obiektywnych cech i wartości dzieła sztuki od uprzedniej wiedzy podmiotu oraz rozległych i zróżnicowanych sensów i ocen wnoszonych przez kulturowe wspólnoty, które w równym stopniu określają jego naturę³⁵.

W tych rozważaniach o tajemniczej, nieodgadnionej naturze sztuki i wokół niej dopowiedzmy jeszcze jedną kwestię. Otóż nie istnieje też nic takiego (przynajmniej w humanistyce), jak definitywne wyjaśnienie czy też “najlepsze wyjaśnienie” czegokolwiek”. Powinniśmy jedynie myśleć, i to też nie zawsze, o propozycjach, ewentualnie tymczasowych rozwiązaniach “najlepiej odpowiadających celom tego, kto wyjaśnia”³⁶. Podkreślmy zatem, tworzymy wyłącznie doraźne koncepty, które co najwyżej za istotowe mogą uchodzić, przynajmniej dla dzielących taki punkt widzenia, wpisane weń przesłanki i metody. Koncepty odpowiadające nie tyle własnościom dociekanych zjawisk, ile ich interpretacyjnym konkretyzacji oraz intencjom i warunkom teorii, w ramach których zostały ukształtowane.

Sposób myślenia o tajemnicy sztuki ulegnie natomiast reorganizacji, gdy z konceptu niepoznawalnej “natury własnej” sztuki zwrócimy się w stronę tradycyjnej hermeneutyki z jej epistemologiczną charakterystyką interpretacji. Mowa tutaj o teorii interpretacji i zarazem pracy interpretacji na poziomie deskryptywnych procedur nie tylko w kontekście profilu refleksji szkicu, lecz także w głównej mierze dlatego, że wiąże się z tym pewna istotna współzależność: współzależność rozumienia dzieła sztuki i tego, co w dziele, jak i specyfiki oraz praktyk działania procedur interpretacyjnych. A są to kwestie pozostające w ścisłym związku, wręcz fundamentalne dla omawianej strategii konceptualizacji tajemnicy sztuki. Z tej perspektywy teoretycznej punkty węzłowe stanowią z jednej strony pojmowanie dzieła sztuki jako “utrwalonej ekspresji” umysłu, o holistycznej, samoistnej i autonomicznej strukturze, z drugiej natomiast koncept interpretacji epistemologicznej ukierunkowanej na ujawnienie tego, co w dziele. Rzecz jasna założenie holistycznej,

34. Ryszard Nycz, “Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006), 12–13.

35. Nycz, “Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...”, 21.

36. Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. Janusz Margański (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1999), 91.

samoistnej struktury obiektu jest dzisiaj (eufemistycznie rzecz ujmując) wysoce ryzykowne. Okazuje się bowiem dyskusyjne nie tylko w świetle aktualnych ustaleń w obszarze teorii interpretacji i sztuki (problem granicy tekstów kultury), przyjętych tutaj przesłanek, lecz także artystycznych redefinicji w zakresie samej praktyki artystycznej. Mogło więc uchodzić za zasadne, Gioconda okazuje się tutaj ponownie reprezentatywnym przykładem, wyłącznie w obrębie klasycznego paradygmatu artystycznego i twórczości opartej na ontologii przedmiotu. Podobnie zresztą jak egzegetyczna aktywność interpretacji i jej pochodne (konkretyzacje) odnoszące się do kategorii "bycia w dziele". Co najmniej problematyczne i nieuprawnione będzie natomiast w przypadku działań artystycznych, w ramach których substancjalność i jedność wytworów sztuki poddano procesom rozszczepienia, dematerializacji, upłynnieniu czy performatyzacji. W każdym bądź razie długi czas nie budziło wątpliwości przekonanie, że to substancjalność obiektu, identyfikowana z określonością *signifiant*, oraz ucieleśnione w niej własności formalne rozstrzygały o kompletności, samoistności oraz specyfice przedmiotu artystycznego³⁷. Zwłaszcza, że granice dzieła sztuki utożsamiano z fizycznym fundamentem. Tak rozumiane dzieło, rezultat sprawczej aktywności artysty, spełniało tym samym warunki formalnie ustruktrowanego obiektu, jako bytu – jak przyjmowano – nie tylko zdolnego do samostanowienia o własnej artystyczności, lecz także zamkniętego i suwerennego wobec procedur interpretacyjnych oraz zasobów kontekstów³⁸, z czym się tutaj nie zgadzamy. Jako konsekwencję tego stanu rzeczy przyjmowano również (kwestionowaną) określoność znaczenia dzieła sztuki, które – ustanowione i zobiektywizowane w tworzywie – uchodziło za niezmiennie i akontekstualne. W relacji do tego interpretację rozumiano jako przygodną aktywność na autonomicznym przedmiocie/obiekcie, przyjmując oczywistą oddzielność dzieła/utworu i działającej nań interpretacji, która w swej poznawczej charakterystyce miała koncentrować się (niezależnie od indywidual-

37. Przypomnijmy choćby dywagacje o granicy książki Michela Foucaulta czy inspirujące rozważania Wojciecha Kalagi nad granicą tekstów. Zob. Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001), zwłaszcza rozdział V, *Mgławice tekstu*.

38. "Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki (plastycznego obrazu czy literackiego tekstu) – przypomina Ryszard Nycz – polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego obiektywnymi, niezależnymi od podmiotu i nieuwarunkowanymi przez kontekst własnościami. Właściwy odbiór takiego obiektu polega, jak się zdaje, na dokonaniu trzech operacji: (1) na odsunięciu (czy zawieszeniu) wszelkich poznawczych, wartościujących czy emocjonalnych nastawień, uwarunkowań i 'przesądów', które mogłyby zniekształcić naszą percepcję; następnie (2) na zidentyfikowaniu określonych cech konstytutywnych, których obecność (lub brak) umożliwi nam (3) rozpoznanie jego kategoriałnej przynależności (tzn. tego, czy np. mamy do czynienia z dziełem sztuki czy obiektem użytkowym, arcydziełem czy kiczem, wierszem czy prozą)". Nycz, "Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...", 10, 11.

nych strategii i procedur) na ujawnieniu owego niezmiennego, zdeponowanego po stronie obiektu znaczenia. W takim ujęciu nie procedury, lecz zobiektywizowane w swej fizycznej określoności dzieło sztuki miało determinować znaczenie, innymi słowy, być “strażnikiem” ujawnianych sensów i potencjalnych interpretacji. Samą zaś interpretację, choć na różne sposoby, pojmowano nieprzerwanie jako wyłącznie aktywność poznawczą, egzegetyczną, odczytującą to, co w dziele. Tak rozumiana, jako intencjonalny, doraźny i utrzymujący się w “długim trwaniu” dyskursywny konstrukt, była

aktywnością o wyraźnie zarysowanym finale i spodziewanej konkluzji. [...] konstrukcją teoretyczną, utrwalaną od starożytności i obejmującą wiele, pozornie różnych technik egzegezy, “sztuk interpretacji”, typów “krytyki literackiej” czy metod lektury. Łączyło ją owo wspólne, podstawowe zadanie stawiane przed interpretacją: “wydobycie i wyjaśnienie sensu” zawsze uprzedniego wobec dzieła [...]”³⁹.

Rzeczzone “uprzednie wobec dzieła” oraz kategoria bycia w dziele wymagają odrębnego skomentowania, jako to, co do odkrycia i ujawnienia. Zanim jednak do tego dojdziemy, wyeksponujmy w polu charakterystyki interpretacji epistemologicznej jej korespondujący z zagadnieniem tajemnicy dominujący rys. Rzecz w tym, że tak pojmowana interpretacja, w odróżnieniu od wyodrębnionego w tym stanowisku poziomu opisu, koncentrowała się na tym, co z powodzeniem z tajemnicą i tajemniczością daje się związać. Mowa wszak o tym, co ukryte, niejawne, utajnione, niedostępne, słowem: wykraczające poza oczywistość postrzeżenia. Podkreślano tym samym jej niezmiennie ukierunkowanie na poszukiwanie znaczenia niejawnego, ulokowanego “poza danymi bezpośredniej obserwacji empirycznej i nie pozwalającego się z nich wprost wyprowadzić”⁴⁰ (Sławiński). Interpretacja była tutaj “pracą myśli – konkludował Paul Ricoeur – która polega nad odszyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w dosłownym”⁴¹. Jeśli zatem – w świetle tych założeń – tajemnicę dzieła sztuki (tekstu kultury) traktować jako własność obiektu, jako to, co do-myślenia, wyzwanie do odszyfrowania i ujawnienia intersubiektywnego, ukrytego znaczenia dzieła, korelacja z celami i egzegetyczną praktyką deszyfryzującej interpretacji

39. Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001), 239, 270.

40. *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Anna Okopień-Sławińska (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Wydawnictwo Ossolineum, 1988), 199.

41. Paul Ricoeur, “Egzystencja i hermeneutyka”, przeł. Karol Tarnowski, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. Karol Tarnowski i inni, red. Stanisław Cichowicz (Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1985), 192.

epistemologicznej nie podlega dyskusji. Z tej perspektywy tajemnica dzieła sztuki łączy się więc z kategorią “bycia w dziele”, a to, co w dziele, odnoszono zwykle (przynajmniej w domenie interpretacji epistemologicznej) do dwóch elementów, stanowiących ucieleśnione w twórcywie i strukturze medium cele interpretacyjnych dociekań. Z jednej strony chodziło o intencję autora, podobno uprzednią nawet względem procesu twórczego, z drugiej natomiast o intencję tekstu/dzieła (*intentio operis*). Obie łączyły się rzekomo z owym niezmiennym, akontekstualnym znaczeniem, a zgodnie z przyjętą logiką wydobywczego działania interpretacji w niej właśnie miały być ujawnione. W aspekcie poznawczym niewątpliwie więcej kontrowersji wzbudzała kwestia intencji autora, nawet wśród zwolenników tak definiowanej interpretacji, dzielających przeświadczenie o autorze jako centralnej postaci interpretacyjnych dyskursów sztuki. Niemniej, niezależnie od teleologicznego ukierunkowania interpretacji (*intentio auctoris*, *intentio operis*) wiążąca zdaje się tutaj konkluzja “późnego” Umberto Eco, że “jeżeli jest coś do zinterpretowania, interpretacja powinna mówić o czymś, co musi być gdzieś znalezione i w jakimś sensie uszanowane”⁴². Nadrzędność tekstu kultury wobec interpretacji jest więc tutaj ewidentna. To interpretowany obiekt warunkuje i uwiarygodnia, by nie powiedzieć: kontroluje interpretację. W ten sposób problem tajemnicy i tajemniczości z metafizycznej natury sztuki przemieszcza się na kategorię “bycia w dziele”. W strukturze którego tajemnicę umiejscawiano, ale którego to struktura “jako spójna całość” miała być także – zdaniem włoskiego semiologa – “parametrem [...] potwierdzającym interpretację”⁴³ i w efekcie determinującym potencjalne konkretyzacje tego, co w dziele. Problem w tym, że owo “to, co w dziele” – w kontekście szczególnie Leonardowego przykładu, który uczyniliśmy tutaj punktem wyjścia szkicu – okazuje się zagospodarowywane (inscenizowane) doraźnie na tak wiele sposobów, że nawet zdrowy rozsądek (także niewolny od interpretacyjnej aktywności) powątpiewa w sprawczość wskazanej przez Eco zależności. I nie ma tutaj znaczenia, czy będziemy myśleć kategoriami interpretacji czy “użycia” tekstu/dzieła, interpretacji wewnętrznej (deskryptywnej) czy zewnętrznej (produktywnej), historycznej czy adaptacyjnej. Zważywszy bowiem, że przeszłość jest nam dostępna wyłącznie temporocentrycznie i jako taka “[...] nie ma twarzy”, a wyłącznie “maski tworzone przez historyka”⁴⁴, wszystkie w zasadzie można uznać za rozwiązania na swój sposób adaptacyjne. Z tego również powodu

42. Umberto Eco, “Interpretacja i historia”, w: Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, przeł. Tomasz Bieroń (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008), 50.

43. Umberto Eco, “Nadinterpretowanie tekstów”, w: Eco, Rorty, Culler, Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, 73.

44. Franklin Ankersmit, “Narracja jako przedstawianie”, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. Jan Pomorski (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1990), 79.

postulowane “uszanowanie zaplecza kulturowego” i historycznego – dla wielu twarde uprawomocnienie interpretacji – zdaje się także problematyczne. Realia historyczne i okoliczności powstania tekstu kultury nie uwiarygodniają i nie obiektywizują bowiem interpretacji, ponieważ same stanowią rezultat jej rekonstrukcyjnych praktyk⁴⁵. Eco – którego stanowisko zdaje się dobrze pointować przedstawiony w tej części sposób myślenia o tekście kultury i korespondującą z tym epistemologiczną charakterystykę interpretacji – głosi odpowiedniość interpretacji wobec znaczeniowiczego potencjału tekstu/obrazu, ekonomię myśli czy też inaczej pewną higienę umysłu wynikającą z “uszanowania tekstu”, wreszcie potrzebę nieustannego “sprawdzania domysłu” z obiektem interpretacji. To jednak wyzwala pytanie, dopowiedzmy retoryczne, które interpretacje z tej masy piśmiennictwa poświęconego *Giocondzie*, którego nie sposób ogarnąć, a tym bardziej usystematyzować, legitymizuje obraz Leonarda. Wszak zaistniały dyskursywnie. Co z tego rozziwu skrajnych dywagacji i dociekań wydaje się “uszanowaniem dzieła”, konkretyzacjami zdecydowanie zgodnymi z “ekonomią obrazu”: uśmiech Giocondy – symbol erotyzmu czy czystości i “sił duszy”, “grzechów Borgiów”, klinicznej niedoczynności tarczycy czy może jeszcze jakiejś innej? Które więc z nich moglibyśmy uznać za rzeczywiste konkretyzacje – tego, co zwolennicy epistemologicznej charakterystyki interpretacji określali zwykle mianem ponadkontekstualnej, niezmiennej “treści świadomości”, wyznaczającej trwale odniesienie wszelkich możliwych postrzeżeń? Skoro pokolenia historyków sztuki (i nie tylko) patrzą na to samo, ale widzą w portrecie Giocondy zupełnie coś innego. Wachlarz interpretacji *Giocondy* jest tak zdywersyfikowany, że utrzymanie zaistniałych konkretyzacji w polu “ekonomii obrazu”, z założeniem, że to obraz o nich rozstrzyga i je determinuje, jest po prostu niemożliwe. Wspomniany wyżej zdrowy rozsądek nie pozwala również zaakceptować myślenia, jakoby sam obraz w swej określoności antycypował ustanowione i potencjalne interpretacje. Zresztą dzieło sztuki niezdolne do samostanowienia o swojej specyficzności/artystyczności nie może uchodzić za nadrzędną instancję certyfikującą interpretację. Co więcej, gdyby nawet próbować zadośćuczynić tym pytaniom, co wiązałyby się z koniecznością opowiedzenia się po stronie tej czy innej interpretacji jako odpowiadających “ekonomii dzieła”, to decyzje te będą sankcjonowane wyłącznie w polu doraźnie funkcjonujących przesłanek interpretatora. Poza tym nie dysponujemy żadnymi narzędziami pozwalającymi stwierdzić, jak jest naprawdę, wykraczającymi poza kontekstualność, polityczność i intencjonalność naszego myślenia. Nie znajdziemy kryteriów, które jakimś sposobem mogłyby uchodzić za obiektywne dla ustalenia

45. Pisze o tym między innymi Andrzej Szahaj: “[...] przeszłość jest takim samym tekstem, jak wszystkie inne teksty kulturowe, i podlega takim samym konstrukcjom wynikającym z partykularnej interpretacji”. Andrzej Szahaj, *O interpretacji* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2014), e-book.

tego, co w dziele i co uprzednie wobec interpretacyjnej praktyki; które wolne od jakichkolwiek teoriopoznawczych przesądzeń bezdyskusyjnie rozstrzygałaby, że tak się właśnie sprawy mają. Ich rzekomą obiektywność fundują wyłącznie inne interpretacje, z perspektywy których takimi mogą się wydawać. Zatem to, “co w dziele”, nigdy nie będzie puste, ale zawsze na jakiś sposób zagospodarowane i wypełnione konkretyzacjami, będącymi “wytworami założeń, wewnątrz których funkcjonowali” kolejni interpretatorzy. Konkretyzacjami, których zmienność i polaryzacja – wspomniany rozziew interpretacji *Giocondy* i jej tajemniczego uśmiechu stanowią tego przekonujący dowód – każą nam myśleć, iż nie znajdziemy tam niczego, co “poprzedzałoby interpretację i nie było od niej niezależne”⁴⁶. Wszelako o uśmiechu *Giocondy* nie wiemy nic ponad to, na jakie sposoby istnieje w interpretacjach.

Tym stwierdzeniem osiągnęliśmy wreszcie punkt, w którym egzegetyczna charakterystyka interpretacji oraz sprzężona z nią wizja dzieła sztuki jako samowystarczalnej, samoistnej i kompletnej struktury powinny ustąpić miejsca interpretacji ontologicznie rozumianej. Z którą to łączymy argumentacyjny profil szkicu oraz sposób myślenia o tajemnicy dzieła sztuki, jako dyskursywnych konstruktach (konkretyzacjach) ustanawianych w polu doraźnych taktyk konceptualizacji, stanowiących własność nie tyle obiektu artystycznego, ile determinujących je dyskursów i wspólnot interpretacyjnych. Jakie przesłanki i argumenty przesądzają o tym stanowisku? Oprócz – rzecz jasna – wyznaczającego punkt wyjścia ogromu interpretacyjnych konkretyzacji *Giocondy* oraz polemicznych uwag formułowanych wobec dwóch powyższych taktyk konceptualizacji trzeba wspomnieć o jeszcze kilku. Po pierwsze, dyskursywnym fundamentem proponowanego tutaj ujęcia czynimy przeświadczenie, że doświadczenie czegośkolwiek, w tym sztuki, nierozzerwalnie wiąże się z interpretacją. I nie ma znaczenia, mimo rodzajowych odrębności, czy przedmiotem tegoż doświadczenia będzie sztuka tradycyjnego paradygmatu artystycznego, czy też na przykład praktyki performatywne sztuki partycypacyjnej bądź interaktywnej. Wtórny wydaje się również, czy o doświadczeniu dzieła będziemy myśleć w kontekście percepcji/kontemplacji obiektu ustrukturuwanego, czy uczestnictwa wyzwalającego różne formy sprawczości (ingerencji) i zaangażowania⁴⁷. Ogólność jednak, by nie powiedzieć: oczywistość stwierdzenia nierozzerwalności (i artykułowanego w ten sposób związku doświadczenia i interpretacji), wymaga doprecyzowania. Chodzi mianowicie o izomorficzność doświadczenia i interpretacji. Interpretację rozumiemy

46. Fish, *Zwykłe okoliczności, język dosłowny...*, 34.

47. Krystyna Wilkoszewska, “Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania”, w: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz (Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008), 219.

więc – nie wykluczając terytoriów sztuki – jako strukturalny, niezbywalny komponent doświadczenia jako takiego. Przypomnijmy, że “nawet najbardziej elementarne doznania zmysłowe podlegają interpretacji i docierają do świadomości nie w ‘czystej postaci’, lecz zawsze “przetworzone przez umysł i narządy zmysłów”⁴⁸. Słowem nic, co stanowi przedmiot naszej uwagi/percepcji/doświadczenia, nie dociera do nas niezinterpretowane. Nie mamy mocy zawieszenia interpretacyjnej aktywności, która, jako ontologiczna własność konstytuuje nas i naszą obecność w świecie. Opcjonalność nieinterpretowania nie wchodzi w grę z prostej przyczyny, że jako jażnie historyczne i rozumujące “zawsze jesteśmy we władaniu jakiejś interpretacji i nie jest możliwe osiągnięcie poziomu znaczenia poniżej interpretacji czy też ponad nią”⁴⁹. Ten zaś stan rzeczy trzeba przyjąć za konsekwencję nie epistemologicznego, lecz ontologicznego myślenia o interpretacji. A źródeł tego szukać w Heideggerowskim zwrocie oraz koncepcjach tych wszystkich, dla których interpretacja przestała być doraźną aktywnością poznawczą, przeobrażając się w “egzystencjalną konieczność”, podstawową i “pierwotną formę” naszego “bycia-w-świecie”⁵⁰.

Po drugie, tak rozumiana interpretacja (constans naszej aktywności) nie ma nic z przygodnej praktyki i przedstawionej wyżej epistemologicznej proveniencji tradycyjnej hermeneutyki. W tym ujęciu nie stanowi ona aktywności odczytującej/odkrywającej/egzegetycznej, lecz konstruującą. Co odnosi się zarówno do doświadczenia (percepcji) sztuki, jak i wszystkiego, co się z tym wiąże i stanowi tego efekt, włącznie z kontekstualnymi konkretyzacjami własności, znaczeń i sensów dzieła. Ów ontologiczno-konstruktywistyczny rys interpretacji funduje wreszcie przeświadczenie, że to nie tyle substancjalność (o czym wcześniej była już mowa, niezdolna do samostanowienia o specyficzności sztuki), ile praca interpretacji zdaje się rozstrzygająca o obecności i funkcjonowaniu sztuki w kulturze. Interpretacja przeobraża “potencjalne w aktualne”, wyznacza z perspektywy społecznej obiektywizacji sztuki nieodzowną dla jej bytowania kulturową semioprzestrzeń, konkretyzuje dzieło w jego doraźnej określoności, włącznie z przypisywanymi mu własnościami, umiejscawia wreszcie w dyscyplinarnych “systematykach” czy estetycznych hierarchiach. Wszystko dlatego, że sztuka nie może istnieć inaczej, jak tylko poprzez doraźne, kulturowo zmienne interpretacje⁵¹, a “dziełom sztuki

48. Piotr Oleś, “Człowiek w świecie, czyli o zależności od doświadczenia i kreowaniu doświadczeń”, w: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy...*, 60.

49. Stanley Fish, “Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki”, przeł. Maciej Smoczyński, w: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008), 39.

50. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, 251.

51. Szerzej o tym: Ryszard Solik, *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012).

[...] przypisuje się określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich (dodajmy dyskursywnych) abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów”⁵².

W efekcie, po trzecie, kształtowana i ujawniająca się w interpretacji określoność dyskursywnych “ofrankowań” *Giocondy* i wynikający stąd rozziew konkretyzacji i propozycji (nie wykluczając konkretyzacji cech dystynktywnych) to swego rodzaju konstruktywistyczne inscenizacje. Które – podkreślmy to wyraźnie – chociaż rozgrywały się z udziałem obiektu, wydają się nade wszystko kształtowane z perspektywy zmieniających się infrastruktur rozumienia (wspólnot interpretacyjnych według Fisha) oraz “z punktu widzenia [...] systemu [...], który aktualnie wyznaje/wyznawał badacz”⁵³. Wliczając weń cele, metody, przesłanki i narzędzia, również niewolne od historycznych rekonstrukcji. W ogólniejszej perspektywie będzie to też zawsze określoność kulturowo legitymizowana, albowiem to “kultura stanowi warunek istnienia każdego bytu jako bytu jakoś określonego”⁵⁴. To infrastrukturalne umocowanie interpretacji wymaga tutaj wyeksponowania w aspekcie podejmowanej problematyki, zwłaszcza gdy tajemnicę/tajemniczość dzieła sztuki rozpatrujemy jako własność nie obiektu, ile dyskursów i wspólnot interpretacyjnych. Determinuje bowiem, z jednej strony, zmienność konkretyzacji wyrażonych – jak w przypadku *Giocondy* – w masie historycznych interpretacji, z drugiej podważa ewentualną dowolność, relatywność, nieskończoność i nieograniczoność interpretacji jako takiej. Innymi słowy uśmiech *Giocondy* zyskiwał określone konkretyzacje zawsze w kontekście aktualizowanych celów, przesłanek czy taktyk konceptualizacji. Nie był ucieleśnieniem esencji duchowości, symbolem erotyzmu czy symptomem klinicznej niedoczynności tarczycy do czasu, gdy nie zaistniały warunki i akceptowalne normy argumentacyjne sankcjonujące odnośne konkretyzacje, ale też odpowiadające im granice interpretacji. Nie oznacza to w żadnym stopniu, że nie dzieje się to w związku z obiektem artystycznym. Przeciwnie, dzieło jest istotnym ogniwem, przedmiotem percepcji i doświadczenia, niekoniecznie jednak decydującym w strukturze naszego “pola

52. Joseph Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Wojciech Chojna i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2004), 126. W pole tych kontekstów możemy również wpisać, będące konsekwencją artystycznych redefinicji, zmiany w obrębie percepcji sztuki, których “[...] gama płaszczyzn percepcyjnych, ani ich wzajemne relacje nie są ustalone raz na zawsze, lecz ciągle się zmieniają”. Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Katarzyna Guczalska (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005), 142.

53. Józef Bańka, *Traktat o czasie: czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach recentyzmu i prezentyzmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991), 71.

54. Andrzej Szahaj, “Zniewalająca moc kultury” (Przedmowa), w: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008), 15.

widzenia” o tym, co i jak widzimy. Z pewnością też nie determinuje potencjalnych interpretacji w stopniu, w jakim widział to Eco. Nadrzędna okazuje się tutaj praca interpretacji infrastrukturalnie i kontekstualnie umocowana. W rezultacie cokolwiek w obrazie zobaczymy jest funkcją interpretacji, z pewnością natomiast nie jest i nie może być identyfikowane z “rzeczą na zawsze ustaloną, lecz uzależnioną od rzutowanych na nią stanowisk i schematów interpretacyjnych i z nich wynikającą”⁵⁵.

Po czwarte, przyjmując nierozłączność percepcji i interpretacji, jej ontologiczną charakterystykę, a co za tym idzie, że nic nie jawi nam się niezinterpretowane, samo pojęcie tajemnicy również musimy traktować jako efekt pracy interpretacji. Jako “narzędzie intersubiektywności” okazuje się bowiem formułowane i ujawnianie w interpretacji, i jako takie kształtowane w procesach rozumienia także nieodmiennie uzależnionych od przyjętej perspektywy teoretycznej. Co widać choćby w kontekście przedstawionych tutaj taktyk konceptualizacji. Dawno już zakwestionowaliśmy neutralność pojęć, a w konsekwencji języka werbalizowania rzeczywistości, by – pamiętając choćby słynne *Struktury rewolucji naukowych* Thomasa Kuhna czy *Język, myśl i rzeczywistość* Benjamina Lee Whorfa – nie mieć wątpliwości, że “[...] w strukturze języka zawarta jest zniewalająca wspólnotę filozofia” a “w pojedynczym słowie dane są zawile teorie”⁵⁶. Podobnie widzi to Mieke Bal, “[...] jeśli dobrze pojęcia przemyśleć – dodaje – zawierają one miniaturowe teorie, które pod tą postacią pomagają analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie”⁵⁷. A zatem nawet na poziomie pojęcia nie powinniśmy o tajemnicy myśleć jako o czymś niezależnym od interpretacji i na interpretację czekającym. Przeciwnie, już na tym pułapie zaczyna się praca interpretacji ustanawiającej sens pojęcia w sytuacji. Jak można zauważyć choćby na przykładzie poczynionych wyżej ustaleń, jest ona nieuchronnie intencjonalna i sytuacyjna, i bynajmniej nie neutralna wobec dyskursywnych praktyk i taktyk konceptualizacji. Bo też pojęcia jak język, podobnie zresztą jak taktyki konceptualizacji, “nie posiadają nigdy kształtu niezależnego od kontekstu, a ponieważ zawsze pojawiają się w jakimś kontekście, nigdy zaś w sposób abstrakcyjny, zawsze przybierają jakiś kształt”⁵⁸.

55. Stuart Hall, “Introduction: Looking and Subjectivity”, w: *Visual Culture: The Reader*, red. Jessica Evans, Stuart Hall (London: Sage, 1999), 310. Cyt. za Gillian Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. Ewa Klekot (Warszawa: Wydawnictwo PWN SA, 2015), 140.

56. Ludwik Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, przeł. Maria Tuskiewicz (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1986), 71.

57. Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Maria Bucholc (Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury, 2012), 47.

58. Stanley Fish, “Zwyczajne okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki”, przeł. Maciej Smoczyński, w: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysz-

Rozpoczęliśmy szkic, krótko mówiąc, od uśmiechu, powróćmy do niego na zakończenie. Gioconda uśmiecha się; wprawdzie uśmiechem malarsko niewyróżniającym się w relacji do kilku innych jeszcze redakcji Leonarda da Vinci, niemniej to ten uśmiech, a nie żaden inny w ikonografii sztuki i artystycznym dorobku florenckiego artysty, skonkretyzowano jako fascynujący, uwodzicielski, urzekający, magiczny, demoniczny, nieprzenikniony, wieloznaczny, tajemniczy. I jako taki bytuje w społecznym obiegu i kulturowej semioprzestrzeni. Nie tyle jednak formalne ustrukturuwanie, artystyczne medium czy samo dzieło, niezdolne do samostanowienia o własnej specyficzności, takim go uczyniły, ale nieporównywalna z niczym skala piśmiennictwa, władza dyskursów i praca interpretacji, która w nawarstwiających się historycznych dociekaniach konkretyzuje wiązany z aktywnością percepcji i dyskursów „transfer z potencjalności do aktualności”⁵⁹, dając jednocześnie wyraz temu, iż zasadniczą formą obecności sztuki w społecznym obiegu “nie jest substancjalność, a interpretacja”⁶⁰. Taki sposób myślenia spowodował, że podążyliśmy tutaj ścieżką retoryki opowiadającej się za ontologiczną i konstruktywistyczną charakterystyką interpretacji i skłoniliśmy się ku temu, by o tajemniczym uśmiechu Giocondy i tajemnicy sztuki myśleć jako nie o tym, co w dziele, ale jako o czymś w interpretacji konstruowanym i ustanawianym. Której efektywności i rezultatów nie sankcjonują kryteria prawdy czy (nigdy niespełnionego) ostatecznego odczytania, ale kontekstualnie zmienne racje wspólnot interpretacyjnych oraz “retoryka i siła perswazyjna wypowiedzi, jej siła mocy”⁶¹. Przy tym możemy być również pewni tego, że perswazyjna moc ogromu piśmiennictwa i interpretacyjnych dociekań zrobiła swoje. Nie tylko bowiem ukonstytuowała tajemniczość uśmiechu Giocondy, ale zarazem nadała jej rangę oczywistości, niejako samoutwierdzając się w swych dyskursywnych dążnościach w przekonaniu, że tak właśnie jest. W gruncie rzeczy więc owe nawarstwiające się konkretyzacje to funkcje interpretacji, dyskursywne konstrukty, będące nieodmiennie wytworami przesądzeń i racji zmiennych wspólnot interpretacyjnych, które nie tyle dociekają, do-myślają, wyjaśniają, odkrywają czy odczytują tajemnicę

tof Abriszewski i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008), 29. Tenże Fish dodaje jeszcze, że “znaczenia pojawiają się gotowe, nie z powodu norm osadzonych w języku, lecz ponieważ język jest zawsze, od samego początku postrzegany w obrębie pewnej struktury norm. Struktura ta nie jest jednakże abstrakcyjna i niezależna, lecz społeczna. Dlatego nie jest to pojedyncza struktura, pozostająca w jakiejś uprzywilejowanej relacji wobec procesu komunikacji, tak jak występuje on w jakiegokolwiek sytuacji, lecz struktura, która zmienia się gdy jedna sytuacja, z jej przyjętym tłem praktyk, celów i dążeń, ustępuje miejsca innej”. Stanley Fish, “Czy na ćwiczeniach jest tekst?”, przeł. Andrzej Szahaj, w: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka...*, 76–77.

59. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, 235.

60. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, 238.

61. Erazm Kuźma, “Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej”, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 80/3 (1989), 17.

uśmiechu Giocondy, ile nieustannie ją ustanawiają, kreują, sycą i podtrzymują w istnieniu, odsłaniając jej kolejne obszary dyskursywnej obecności w kulturowej semioprzeźrzeni. *Ad infinitum* – by tajemnica tajemniczą i nieodgadnioną pozostała, a uśmiech Giocondy niezmiennie intrygującym, magicznym, urzekającym i nieprzeniknionym. A nic w przypadku dzieła sztuki nie czyni tak tajemniczym i nieodgadnionym, jak nieporównywalna z niczym masa różnorodnych interpretacji, krzyżujących się domysłów, narosłych docieczeń, skrajnych konkretyzacji. Ale czy nie o to idzie w przypadku tajemnicy? Trwaj, legendo! Wszak jak to swego czasu ujęła Diane Arbus: “obraz jest tajemnicą dotyczącą tajemnicy. Im więcej mówi, tym mniej wiesz”⁶².

62. 72 bezcenne cytaty o sztuce – znane i mniej znane, <https://abaren.pl/sztuka-cytaty.php> (26.10.2021).

Bibliografia

- Amsterdamski, Stefan. *Nauka a porządek świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1983.
- Ankersmit, Franklin. "Narracja jako przedstawianie". W: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. Jan Pomorski. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1990.
- Bal, Mieke. "Czytanie sztuki?". *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (133–134) (2012), 39–58.
- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Maria Bucholc. Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Bańka, Józef. *Traktat o czasie: czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach re-entywizmu i prezentyzmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991.
- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo "Sic!", 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001.
- Burzyńska, Anna. *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001.
- Eco, Umberto. "Interpretacja i historia". W: Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, przeł. Tomasz Bieroń, 28–50. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008.
- Eco, Umberto. "Nadinterpretowanie tekstów". W: Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, przeł. Tomasz Bieroń, 51–75. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008.
- Feyerabend, Paul. *Przeciw metodzie*, przeł. Stefan Wiertlewski. Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg, 1996.
- Fish, Stanley. "Czy na ćwiczeniach jest tekst?", przeł. Andrzej Szahaj. W: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni, 59–80. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008.
- Fish, Stanley. "Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi", przeł. Adam Grzeliński. W: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni, 81–98. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008.
- Fish, Stanley. "Zwykle okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki", przeł. Maciej Smoczyński. W: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni, 29–58. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008.
- Fleck, Ludwik. *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, przeł. Maria Tuszkiewicz. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1986.
- Francael, Pierre. *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*, przeł. Jolanta Karbowska, Anita Szczepańska. Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1973.

- Freud, Zygmunt. "Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa". W: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1975.
- Gadamer, Hans-Georg. *Dziedzictwo Europy*, przeł. Andrzej Przyłębski. Warszawa: Wydawnictwo Spacja, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*. Paris, Aubier, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran. Kraków: Wydawnictwo Inter Esse, 1993.
- Gombrowicz, Witold. *Dziennik 1953–1956*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Kalaga, Wojciech. *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001.
- Korusiewicz, Maria. "Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana". W: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 135–145. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005.
- Kuczyńska, Alicja. *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1988.
- Kuźma, Erazm. "Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej". *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 80/3 (1989), 3–18.
- MacIntyre, Alasdair. *Whose Justice? Which Rationality?* Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1988.
- Margolis, Joseph. *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Wojciech Chojna i inni. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2004.
- Markowski, Michał Paweł. *Dzień na Ziemi*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2014, e-book.
- Markowski, Michał Paweł. *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1997.
- Mehra, Mandeep, Hilary Campbell. "The Mona Lisa Decrypted: Allure of an Imperfect Reality". <https://www.mayoclinicproceedings.org/article/S0025-61961830579-2/fulltext> (23.10.2021).
- Meyer, Peter. *Historia sztuki europejskiej*, przeł. Franciszek Buhl, Tadeusz Dobrzeńcki i inni. T. 2. Warszawa, Wydawnictwo PWN, 1973.
- Nowicki, Andrzej. *Spotkania w rzeczach*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.
- Nycz, Ryszard. "Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego". W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, 5–38. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006.
- Oleś, Piotr. "Człowiek w świecie, czyli o zależności od doświadczenia i kreowaniu doświadczeń". W: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz, 60–76. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Acadamica, 2008.

- Pasterczyk, Krystyna. *Poiesis*. Cieszyn: Instytut Sztuki, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2007.
- Poprzeczka, Maria. "Miejsce dzieła". W: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Elżbieta Wolicka, 21–35. Lublin: Wydawnictwo Towarzystwo Naukowo KUL, 1999.
- Przybylski, Ryszard. *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec królestwa polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. Karol Tarnowski i inni, red. Stanisław Cichowicz. Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1985.
- Rorty, Richard. *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. Janusz Margański. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1999.
- Rose, Gillian. *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. Ewa Klekot. Warszawa: Wydawnictwo PWN SA, 2015.
- Rosner, Katarzyna. "Wszyscy jesteśmy poststrukturalistami". *Testy Drugie*, nr 4 (52) (1998), 33–40.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1983.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Anna Okopień-Sławińska. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Wydawnictwo Ossolineum, 1988.
- Solik, Ryszard. *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Szahaj, Andrzej. *O interpretacji*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2014, e-book.
- Szahaj, Andrzej. "Zniewalająca moc kultury" (Przedmowa). W: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni, 13–28. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008.
- Tokarzewska, Monika, "Georg Simmel o tajemnicy". *Studia Socjologiczne*, nr 2 (2008). http://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_2008_nr2_s.65_90.pdf (22.08.2021).
- Vasari, Giorgio. *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. Karol Estreicher. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1989.
- Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Katarzyna Guczalska. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005.
- Wilkoszewska, Krystyna. "Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania". W: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz, 212–222. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Acadamica, 2008.
- 72 bezcenne cytaty o sztuce – znane i mniej znane. <https://abaren.pl/sztuka-cytaty.php> (26.10.2021).

