

Beata Garlej

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczone przez kompozycję: rozważania wstępne

Pojęcia kompozycji nie można poprawnie sformułować, jeżeli kompozycję będziemy traktowali jako abstrakt, w oderwaniu od konkretnej teorii dzieła literackiego. [...] Zasady kompozycji, a nawet samo jej pojęcie, są pochodne względem sposobu pojmowania dzieła literackiego¹.

Rozumienie podstawowej kategorii poetyki obnaża jednocześnie to, jak pojmujemy jej przedmiot, a w ślad za tym, jaki nurt refleksji teoretycznoliterackiej jest nam najbliższy, z jaką teorią literatury się identyfikujemy – oczywiście przy założeniu, że nie doszliśmy jeszcze do wniosku, „że minęły czasy specjalizacji”, co z kolei warunkowane jest – zdaniem Andrzeja Szahaja – tym, iż:

[...] literaturoznawstwo weszło w okres postawangardowy (postmodernistyczny), tak jak uczyniła to wcześniej sztuka. Owocuje to uznaniem trwałości pluralizmu metodologicznego i zgodą na eklektyzm jako jedną z prawomocnych postaw metodologicznych oraz uznaniem faktu uwikłania literaturoznawstwa w kontekst etyczny, a nawet polityczny. [...] W każdym razie na pytanie z jednego ze zjazdów polonistycznych: co nam zostało z poszczególnych metod literaturoznawczych (psychoanalizy, fenomenologii, strukturalizmu itd.)?, trzeba odpowiedzieć: wszystko... i nic. Wszystko, gdyż żadna z nich nie może zostać raz na zawsze odesłana do lamusa, nic, gdyż żadna nie może zająć pozycji Metody, do której prawo sobie rościła².

¹ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*, red. A. Stoff, Toruń 2004, s. 17.

² A. Szahaj, *Literaturoznawstwo wyczerpania?*, [w:] tegoż, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 94. Dopełnieniem stwierdzeń Szahaja zdają się być uwagi na temat podmiotu ujętego w perspektywie dyskursu postmodernistycznego, jakie zaprezentowała Erika Fischer-Lichte: „Tu [w dyskursie postmodernistycznym – B. G.] podmiot traktuje się jako zupełnie pozbawiony centrum, więc twierdzenie, że sam mógłby o czymkolwiek stanowić, wydaje się bezpodstawną iluzją. Podmiot jest wyłącznie przedmiotem oddziaływania takich abstrakcyjnych jednostek, jak język czy dyskurs kulturowy: nie podmiot mówi, używając języka, ale jest mówiony przez język. [...] A skoro wszystko jest dozwolone, to każde doświadczenie w ostatecz-

Mówienie o otwartości pojęć najróżnorodniejszego charakteru, rangi, w tym i wspomnianej już kompozycji, nie jest niczym odkrywczym – jednym z najbardziej znanych tego przejawów były choćby poglądy zaprezentowane przez Umberta Eco w latach sześćdziesiątych minionego wieku. Przypomnijmy pokrótce najważniejsze założenia jego *Dzieła otwartego*. Należy doń niewątpliwie stwierdzenie, iż:

Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości. (Inaczej jest natomiast np. ze znakiem drogowym, który może mieć tylko jedno znaczenie; poddany fantazyjnej interpretacji, przestałby być d a n y m znakiem drogowym o określonym znaczeniu.) W tym sensie każde dzieło sztuki, ukończone i z a m k n i ę t e niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem o t w a r t y m, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie³.

Równie intrygująco wybrzmiewa także i ta teza, w której Eco – powołując się na Pousseura – podkreśla:

Poetyka dzieła „otwartego” zmierza [...] do inspirowania u interpretatora „aktów świadomej swobody”, do uczynienia z niego aktywnego ośrodka niewyczerpanej sieci powiązań, którym ma on nadać własny kształt, nie będąc skrępowanym przez k o n i e c z n o ś ć wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła⁴.

Wydaje się, iż w ujęciu autora *Imienia róży* odbiorca dzieła zyskuje status nie tylko jego współtwórcy, ale wręcz tego, kto sam wyznacza granice konkretyzacji utworu, nie będąc – powtórzmy raz jeszcze – „skrępowanym przez k o n i e c z n o ś ć wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła”. Czy w stwierdzeniu Eco, ale i tak w ogóle, w odniesieniu do niezwykle nośnej współcześnie kategorii „otwarcia”, dotyczącej nie tylko poetyki utworów literackich, lecz estetyki różnorodnych dzieł sztuki, gdzie zdaje się niepodzielnie królować, nie występuje czasem oczywisty, fundamentalny (gdyż *stricte* ontologiczny) zgrzyt?⁵ Aby wątpliwość tę

nym rozrachunku stanowi subiektywną konstrukcję”, też, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 270.

³ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] tegoż, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Olesiuk, Warszawa 1973, s. 26.

⁴ Tamże, s. 27–28.

⁵ Jak zauważa Jagna Dankowska: „Początki poetyki dzieła otwartego sięgają baroku, ale w pełni świadoma koncepcja dzieła otwartego pojawia się w symbolizmie drugiej połowy XIX w. Poczynając od Verlaine’a i Mallarmégo autorzy unikają narzucania czytelnikowi jednoznacznej interpretacji. Za ewidentnie otwarte dzieło sztuki uznaje Eco twórczość Franza Kafki”, J. Dankowska, *Poetyka dzieła otwartego w muzyce*, [w:] tejże, *O muzyce i filozofii*, Warszawa 2000, s. 197. Jeden z najbardziej reprezentatywnych, dwudziestowiecznych myślowych nurtów ujęcia kategorii „otwarcia” w perspektywie estetycznej przybliży z kolei Alek-

uzasadnić, odwołam się – w pierwszej kolejności – do pojęcia, bez którego o konkretyzowaniu rozumianym jako proces, a tym bardziej konkretyzacji pojmowanej jako literacki przedmiot estetyczny, nie może być mowy: kompozycji dzieła literackiego.

Jedną z najbardziej precyzyjnych propozycji ujęć pojęcia kompozycji dzieła literackiego zaprezentował Andrzej Stoff⁶. Jej wyrazistość wynika zaś z tego, iż refleksja kompozycji poświęcona wpisuje się w ramy określonego, całościowego systemu pojmowania literatury – dalekiego od wycinkowości czy wybiórczej aspektowości – a jest nim niewątpliwie fenomenologiczna teoria budowy dzieła sztuki (nie tylko literackiej) Romana Ingardena⁷. Uczeń Husserla definicji kompozycji artefaktów sztuki nie wypracował. Tego zadania podjął się toruński teoretyk literatury, który polegając na założeniach dwuwymiarowej budowy dzieła sztuki literackiej fenomenologa, nadał jej następujące brzmienie:

Kompozycja – to zapewniająca dziełu ontologiczną tożsamość, artystyczną niepowtarzalność i komunikacyjną funkcjonalność, hierarchia zestrojów jakości właściwych poszczególnym warstwom, zrealizowana w fazowym porządku jego budowy⁸.

Nie sposób w tym miejscu szczegółowo przybliżyć poszczególne wnioski, argumenty, które zadecydowały o skonstruowaniu właśnie takiej postaci definicji⁹. Poza faktem, że angażuje ona zarówno warstwowy, jak i fazowy wymiar dzieła literackiego – i to w określonej perspektywie: jakościowej – istotne wydają się dwa

sandra Łukasiewicz Alcaraz: „[...] w początkach XX wieku rozwijała się myśl pragmatyczna, której wybitny przedstawiciel John Dewey zdefiniował sztukę jako specyficzny rodzaj ludzkiego doświadczenia, a nie zbiór przedmiotów”, A. Łukasiewicz Alcaraz, *Wykroczenie poza referencję w dziełach sztuki, czyli czego uczą nas inne kultury i rzeczywistość digitalna na przykładzie obrazowych opowieści Miwa Yanagi*, [w:] *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2012, s. 21. Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 45–55. Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. A. Chmielewski, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wrocław 1998.

⁶ Zob. A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego...*, s. 15–31.

⁷ Andrzej Stoff tłumaczy uzasadnienie swego wyboru następująco: „[...] jest to koncepcja [teoria dzieła literackiego Ingardena – B. G.] z wszystkich dwudziestowiecznych teorii najpełniejsza, najbardziej szczegółowo opracowana, a pomimo tego – i mimo czasu, jaki upłynął już od jej sformułowania – pozwalająca na efektywne kontynuowanie postawionych w jej obrębie problemów. Gruntowność tej koncepcji wynika z tego zwłaszcza, że Ingarden ujął ją jako konsekwencję konkretnej ontologii (*O dziele literackim*), wpisał w całościową filozoficzną propozycję rozumienia świata (*Spór o istnienie świata*), dał niespotykaną dotąd pod względem systematyczności i funkcjonalności ujęcia epistemologię literacką (*O poznawaniu dzieła literackiego*), a ponadto tak wszechstronnie ujętą filozofię literatury uzupełnił szczegółowymi propozycjami estetycznymi (zwłaszcza studia zebrane w książce *Przeżycie, dzieło, wartość i w t. 3 Studiów z estetyki*)”, A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego...*, s. 15–16.

⁸ Tamże, s. 22–23.

⁹ Zainteresowanych pozostaje mi odesłać do lektury całości tekstu, na który już parokrotnie w treści przypisów się powoływałam.

„zasadnicze przeświadczenia”, o których autor definicji informuje w tekście wprowadzającym do swych zasadniczych rozważań – *Kompozycja: pytanie o istotę dzieła literackiego*¹⁰. Stoff stwierdza mianowicie:

Po pierwsze, kompozycja jest centralną kategorią poetyki, a tę jej pozycję zapewnia to, że jako zasada jedności i tożsamości utworu jest ona wykładnikiem ontologii dzieła. Po drugie, podmiotem czynności kompozycyjnych jest autor jako osoba: zasady kompozycji w przypadku poszczególnych utworów są zawsze wyrazem jego rozumienia literatury, jego pojmowania świata i człowieka oraz świadectwem jego artystycznych i warsztatowych możliwości. Tylko uwzględnienie ontologii dzieła, a więc rozpoznanie jego bytowej modalności, pozwala sensownie i jednoznacznie, to znaczy w intersubiektywnie sprawdzalny sposób, mówić o jego artystycznej budowie. Natomiast upomnienie się o osobowy aspekt literatury, dość skutecznie stłumiony i przesłonięty przez wielostopniowe konstrukcje podmiotowe w rozważaniach teoretycznych, jest powrotem do oczywistości, której lekceważenie nie służy ani myśleniu o literaturze, ani jej samej. Co więcej, uwzględnienie osobowego charakteru kompozycji nie tylko nie osłabia przedmiotowości dzieła, ale czyni jego poznanie, jako czyjś wytwór, czyjś głos, czyjś świadectwo doświadczenia rzeczywistości, zadaniem dopiero w pełni sensownym. **Także wartością utworu jest pochodna wobec wszystkich wartości ucieleśnionych w osobie autora, jako że wartością wytworu jest zawsze odblaskiem wartości danej jednostki jako osoby, a nie tylko skutkiem sposobu pełnienia przez nią określonej funkcji** [podkreślenie – B. G.], w tym przypadku bycia pisarzem¹¹.

W kontekście aspektu osobowego kompozycji, faktu, że jest ona przecież zawsze czyjaś – pochodzi od konkretnego człowieka, odzwierciedla wszelkie jednostkowe wybory i decyzje przez autora utworu powzięte – zaczyna rysować się pierwszy brak, reprezentatywny czy to dla klasycznych już dziś nieco poglądów Eco, czy też współczesnych wyznawców postmodernistycznych teorii dzieła literackiego¹².

¹⁰ A. Stoff, *Kompozycja: pytanie o istotę dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego...*, s. 7–13.

¹¹ Tamże, s. 8–9.

¹² W odniesieniu do poglądów Eco Andrzej Stoff stwierdził wszak: „Jak zdają się o tym świadczyć późniejsze deklaracje autora *Dzieła otwartego* – «otwartości» wyznaczał on jednak granicę; przebiegała ona między możliwością wielu, nawet współtwórczych interpretacji a przedmiotowością dzieła, tej nie kwestionował”, A. Stoff, „*Kompozycja otwarta?*”, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego...*, s. 132. Co zaś do drugiej kwestii, a więc samej formacji postmodernizmu, którą w swych zasadniczych rozważaniach jedynie ogólnikowo przywołuję, wypadnie podkreślić, że mam tu na myśli głównie dekonstrukcjonistów z Jacquesem Derridą na czele. Krytyczne stanowisko, jakie w odniesieniu do tegoż kierunku badań literackich prezentuję, jest zaś ściśle skorelowane z lapidarną myślą, wyrażoną przez Annę Skubaczewską-Pniewską: „Nie wikłając się w drobiazgowo rozważania na temat postmodernizmu w kulturze i jego związku z teoretycznym poststrukturalizmem, nie waham się stwierdzić, że to właśnie dekonstrukcjonizm dzierży palmę pierwszeństwa wśród licznych nurtów, obdarzanych powszechnie etykietką «poststrukturalistyczne» i traktowanych jako wyraz kryzysowej «kondycji postmodernistycznej»”, A. Skubaczewska-Pniewska, *Dekonstrukcjonizm, czyli teoria literatury w odstawce*, [w:] też, *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane*

Jak zauważa Antoine Compagnon: „Wielkie dzieła są niewyczerpalne; każde pokolenie rozumie je po swojemu: to znaczy, że czytelnicy znajdują w nich coś, co oświetla jakiś aspekt ich egzystencji. Lecz to, że jakieś dzieło jest niewyczerpalne, nie oznacza, że nie ma ono sensu pierwotnego ani że intencja autora nie jest kryterium tego pierwotnego sensu”¹³. Tymczasem dekonstrukcyoniści pomijają, mnożąc gąszcz wyspecjalizowanych, chwytliwych terminów, prosty fakt: każde dzieło ma swojego twórcę; nie istnieje takie, które byłoby go pozbawione i – co równie, o ile nie istotniejsze – każdy twórca wnosi do swego wytworu część własną, niepowtarzalną wartość; jego decyzje, w odniesieniu zwłaszcza do kompozycji, są przejawem do wartościowania dzieła ludzką w ogóle (nie tylko twórczą) indywidualną wartościowością¹⁴. Dekonstrukcjonistyczny model lektury dzieł literackich szczególnie intensywnie korzysta z estetycznej kategorii „otwartości”, co przyczynia się – w wersji radykalizowanej – do zniwelowania rangi samej kompozycji, która w procesie interpretacji utworów literackich zyskuje status nieuchwytnej fatamorgany. Obrazuje to choćby fragment wstępu, który poprzedza tłumaczenie *Of Grammatology* Derridy autorstwa Gayatri Spivak, jaki przywołuje Richard Rorty, gdy przybliży idee krytyki dekonstrukcjonistycznej:

Jeśli w procesie deszyfrowania tekstu w tradycyjny sposób natrafimy na słowo, które zdaje się kryć nierozwiązywalną sprzeczność i z racji bycia je d n y m słowem musi funkcjonować raz w ten sposób, raz w inny, a przez to staje się wskaźnikiem nieobecności ujednoliconego znaczenia, wtedy chwytny się tego słowa. Jeśli metafora wydaje się znosić swoje implikacje, chwytny się tej metafory. Będziemy śledzić jej przygody w [całym] tekście i patrzeć, jak tekst rozplywa się jako struktura ukrycia, ujawniając swą samotransgresyjność, swoją nierozstrzygalność¹⁵.

Jądro kategorii „otwartości” odnoszonej do utworu literackiego najpierw konkretyzowanego, następnie zaś interpretowanego, świetnie objaśnia kontestacja Andrzeja Szahaja:

[...] nie sposób przeprowadzić granicy pomiędzy tym, co do tekstu wnoszone przez interpretatora, a tym, co od zawsze w nim obecne. Inaczej: granica ta zawsze sama jest elementem interpretacji. Nie przekonują mnie żadne wynajdywane kryteria i pomysły, aby granicę tę wyraźnie zarysować, czy to np. przez podział na rozumie-

dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego, Toruń 2006, s. 166.

¹³ A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 74.

¹⁴ Działanie wartości jest zaś domeną „drogi oświecającej”: „Wartości bowiem są tymi światłami, które rozjaśniają bytowanie, a w miarę jak człowiek pracuje nad sobą, coraz intensywniej świecą na horyzoncie jego życia”, Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Kraków 2011, s. 36.

¹⁵ Ch. G. Spivak, *Introduction*, [in:] J. Derrida, *Of Grammatology*, London 1976, p. LXXV. Przywołany fragment cytuję za: R. Rorty, *Dekonstrukcja*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, przeł. A. Grzeleński, M. Wołk, M. Zdrenka, przekład przejrzał i całość zredagował A. Szahaj, s. 207.

nie i interpretację (Eric Donald Hirsch), na analizę i interpretację (Janusz Sławiński), czy też na horyzont tekstu i horyzont interpretacji (Hans-Georg Gadamer)¹⁶.

Swoista płynność, rozmazanie granic pomiędzy tym, co stworzone zostało przez autora i podlega odbiorczej percepcji, jest domeną, wyznacznikiem „kompozycji otwartej”¹⁷. Refleksja teoretycznoliteracka Andrzeja Stoffa ukazuje jednak negatywne konsekwencje, jakie wiążą się z uznaniem i empiryczną stosowalnością tejże kategorii:

[...] bywa więc w praktyce certyfikatem literackości dla tekstów, które dziełami sztuki w żadnym z możliwych do przyjęcia znaczeń nie są. Kariera tego pseudopojęcia (**bo zawierającego sprzeczność** – [podkreślenie B. G.] w badaniach literackich jest odzwierciedleniem utraty zmysłu ontologicznego, świadectwem kategorialnego chaosu, dominacji inwencji terminologicznej nad przedmiotowością analizy i interpretacji faktów literackich, a w przypadku niektórych kierunków myślowych – nawet przejawem ideologizacji problematyki estetycznej¹⁸.

Owa sprzeczność sprowadza się zaś do faktu, iż: „Tylko bycie skomponowanym konstytuuje pojęcie dzieła literackiego; «kompozycja otwarta» jest w istocie, nawet jeżeli wczesne praktyki nie pozwalają jeszcze tego sobie uświadomić, brakiem kompozycji”¹⁹.

Właściwie pojmowana kompozycja dzieła sztuki literackiej uwzględnia zatem zarówno aspekt twórczy, jak i odbiorczy przedmiotu artystycznego – są one równie istotne i odzwierciedlają „drugi wymiar ontologicznej «otwartości» dzieła literackiego”, który to „wiąże się z jego intersubiektywnością, to jest dostępnością dla wielu podmiotów z zachowaniem własnej jego tożsamości, dostępnością możliwą dzięki językowemu utrwaleniu”²⁰. Jej istotę (intersubiektywności) przybliżył Mieczysław Albert Krąpiec:

¹⁶ A. Szahaj, *Dramat interpretacji*, [w:] tegoż, *O interpretacji*, s. 109–110.

¹⁷ W ujęciu autora publikacji o charakterze podręcznikowym, Ryszarda Handkego, stanowi ona niejako jeden z podtypów kompozycji w ogóle, na co wskazuje definicja tegoż pojęcia zamieszczona w *Słowniku terminów związanych z literaturą i kulturą*: „**kompozycja** – układ elementów świata przedstawionego (zob.), bezpośrednio dany w utworze, co różni go od fabuły (zob.); kompozycja przekształca materiał tematyczny (zob.) w elementy dzieła, ustala zachodzące między nimi związki i nadaje im znaczenie; jest to porządek właściwy konkretnemu dziełu, zarazem jednak odwołujący się do schematów wspólnych wielu utworom; kompozycja może nie tworzyć zamkniętej całości, mówi się wówczas o jej otwartości”. R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008, s. 228.

¹⁸ A. Stoff, „*Kompozycja otwarta*”?..., s. 141.

¹⁹ Tamże, s. 134.

²⁰ Tamże, s. 146. Jak podkreśla autor: „«Otwartością» dosłownie fundamentalną, choć łatwą do przeoczenia z racji jej oczywistości, jest **otwarcie ontologiczne dzieła literackiego**”. Tamże, s. 145.

[...] twory ludzkiego ducha są pochodne od przeżyć wewnątrzpsychicznych treści intencjonalnych, a zarazem są przyporządkowane ludzkiemu duchowi u odbiorcy. Zewnętrzne dzieła kulturowe, jako kulturowe, będące znakami-symbolami poznawczego sensu, w oderwaniu od ludzkiej poznającej psychiki tracą swój sens, albowiem nie są „otwarte” jako znaki dla ducha. [...] Jeśli bowiem dzieła kulturowe, jako dzieła wtórnie intencjonalne, są znakiem-symbolami, to cały sens znaku leży jakby pośrodku, pomiędzy intelektem znakującym a drugim intelektem [...] odbierającym i czytającym w znaku określone znaczenie²¹.

Zagadnienie, „jak poznajemy gotowe i utrwalone dzieło literackie”²², zostało – w ujęciu skondensowanym treściowo – rozważone przez Romana Ingardena w studium *Formy poznawania dzieła literackiego*²³. W paragrafie dziewiątym – *Bierne i aktywne czytanie* – pojawia się zasadniczo pierwszy moment, który uwypukla współtwórczą rolę czytelnika:

Ażeby w czytaniu dzieła literackiego uzyskać pełnię całości dzieła we wszystkich jego warstwach, musimy w aktywnym czytaniu przede wszystkim te właśnie „przedmioty” zdań na nowo wytworzyć, dokładniej: odtworzyć naszą własną twórczością, i to tak, ażeby to, co zostanie wytworzone, było właśnie takie, jakie jest w warstwie przedmiotów przedstawionych danego dzieła²⁴.

Najsilniej ewokuje ową współtwórczą rolę czytelnika wszakże kolejny, już po dokonaniu syntetyzującej obiektywizacji etap poznawania dzieła literackiego, którym jest konkretyzowanie przedmiotów przedstawionych. Wynika on z „własności strukturalnej” przedmiotu artystycznego, którym jest schematyczność i reprezentatywne dlań miejsca niedookreślenia²⁵:

Otóż, ażeby czytelnik adekwatnie zrekonstruował świat przedstawiony, musi on umieć nieraz, jeżeli tekst tego wymaga, czytać „między wierszami” i wyznaczać intencjonalnie także te strony czy stany przedmiotów przedstawionych, które *explicite* nie są określone. W tym dookreśleniu, uzupełnianiu przedmiotów przedstawionych zaznacza się własna twórczość czytelnika: musi on nie tylko dorozumieć się tego, co *implicite* lub „między wierszami” jest zaznaczone, lecz nadto z własnej inicjatywy i pomysłowości **„wypełnić” miejsca niedookreślone w granicach tego, co tekst sugeruje i dopuszcza** [podkreślenie – B. G.]. [...] Jak to robimy w poszczególnym wypadku, to zależy nie tylko od właściwości dzieła, ale także od czy-

²¹ M.A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 1979, s. 212–213.

²² R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wyb. dok. H. Markiewicz, Wrocław 1982, s. 61.

²³ Tamże, s. 61–85. Zasadniczym dziełem z zakresu epistemologii literackich przedmiotów intencjonalnych jest bowiem książka fenomenologa *O poznawaniu dzieła literackiego*. Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, z języka niemieckiego przełożyła D. Gierulanka, Warszawa 1976.

²⁴ R. Ingarden, *Formy poznawania...*, s. 67.

²⁵ R. Ingarden, *Schematyczność dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, wyb. dok. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 33–65.

telnika i stanu, w którym on się właśnie podczas czytania znajduje. Toteż pod tym względem mogą występować znaczne różnice pomiędzy poszczególnymi konkretyzacjami jednego i tego samego dzieła, wytwarzanymi nawet przez tego samego czytelnika w różnych odczytaniach dzieła. Oczywiście, **jest to punkt szczególnie niebezpieczny dla trafnego rozumienia i wiernego estetycznego percypowania dzieła literackiego** [podkreślenie – B. G.]²⁶.

Ingarden w swych rozważaniach dochodzi teraz do momentu kluczowego i wskazuje na pewnego rodzaju „równię pochyłą”, na której znajduje się czytelnik w momencie konkretyzowania:

Istotne dla zagadnienia estetycznej percepcji dzieła literackiego jest przy tym: 1. że bez jakiegokolwiek wypełnienia przez czytelnika miejsc niedookreślenia nie ma on jeszcze do czynienia z konkretnymi indywiduami, mogącymi nań działać estetycznie, 2. że **każde miejsce niedookreślenia może być wypełnione zgodnie z warstwą znaczeniową danego dzieła na wiele różnych sposobów i że z tego punktu widzenia każde z tych wypełnień, zgodnych z tekstem, jest w stosunku do pozostałych równouprawnione** [podkreślenie – B. G.], 3. że rozmaite wypełnienia tego samego miejsca niedookreślenia prowadzą nieuchronnie do mniej lub więcej doniosłego przekształcenia całości danego dzieła i że 4. w następstwie różnic w wypełnieniu (przy różnych lekturach, u różnych czytelników) może dojść do pewnych mniej lub więcej ważnych przesunięć w polifonicznej harmonii wartości estetycznych, dla danego dzieła charakterystycznej²⁷.

Niezaprzeczalnie czytelnik w odbiorze estetycznym dzieła literackiego dysponuje swobodą wypełnienia miejsc niedookreślenia w takim znaczeniu, iż mogą one przybrać dla każdorazowego procesu konkretyzowania utworu postać odmienną²⁸. Wariantywność ich dookreślenia nie oznacza jednak, iż percypujący może działać tu zupełnie dowolnie i że w swej funkcji współtwórstwa jest podmiotem konkretyzującym bez żadnych ograniczeń. Ingarden wszak podkreśla – powtórzmy to raz jeszcze – iż w estetycznej percepcji musi być spełnione podstawowe kryterium: zgodności wspomnianego wypełnienia z warstwą znaczeniową utworu, którą, skądinąd, projektuje w zasadniczym zrębie nie kto inny, jak jego autor. Kompozycja dzieła literackiego, rozumiana jako „gramatyka» sensów literackich na każdym z poziomów wyższych niż zdanie”²⁹, okazuje się wobec tego pojęciem, które trzyma w cuglach percepcję odbiorcy – jego dookreślającą inwencję³⁰. Obserwujemy w tym momencie

²⁶ R. Ingarden, *Formy poznawania...*, s. 71.

²⁷ Tamże, s. 71.

²⁸ Na tę właściwość uwagę zwrócił także i Umberto Eco, gdy pisał, „iż każde dzieło sztuki, nawet jeśli jest dziełem skończonym, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, choćby dlatego, że odbiorca nie może go naprawdę zrozumieć, jeśli nie stworzy go na nowo w akcie kongenialnej współpracy z autorem”, U. Eco, *Poetyka dzieła...*, s. 28.

²⁹ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji...*, s. 26.

³⁰ Szczególnie intrygujący charakter obiera ona w przypadku percypowania utworów poetyckich, ze względu na „funkcję ewokatywną języka”, jaka jest dlań właściwa. Jej istotę

zasadniczą zależność, jaką jest fakt fundowania przez kompozycję ram, granic dla konstytuującego się przedmiotu estetycznego. Oczywiście jest przeto, że mówienie, czy to o tzw. kompozycji otwartej, czy też o dziele literackim otwartym, jest nieporozumieniem. Określenie „skomponować dzieło” oznacza przecież czynność, najogólniej rzecz ujmując, skończoną; jej rezultatem jest (choć z miejscami niedookreślenia) całość, w której każdy element, występując w ramach tego, co już zostało skomponowane, jest w swym zasadniczym rdzeniu domknięty.

Kwestia granic konkretyzacji (rozumianej głównie jako proces, który dopiero zmierza do osiągnięcia przedmiotowego rezultatu) nie jest jednak sprawą bezproblemową, oczywistą. Sam Ingarden zdawał sobie doskonale sprawę z licznych trudności, jakie dla konkretyzowania przedmiotu artystycznego są właściwe:

[...] taka idealna percepcja – a w związku z tym i idealna konkretyzacja – dzieła zazwyczaj się nie zdarza, albo też co najmniej zdarza się rzadko przy zupełnie wyjątkowo korzystnych okolicznościach. Wielość i różnorodność przeżyć i aktów, które musimy spełnić prawie równocześnie, sprawia, że nie we wszystkich z nich możemy żyć równie aktywnie i z równą doskonałością je spełniać. Wskutek tego różne szczegóły budowy dzieła ulegają w poszczególnych fazach i warstwach zniekształceniom mniej lub więcej doniosłym: czy to pewne szczegóły zostają opuszczone lub „niedokonstytuowane”, czy też przeciwnie, przejaskrawione, czy wreszcie mylnie zrekonstruowane i tym podobnie. Jednostronność typu wyobrażeniowego czytelnika np. pociąga za sobą znaczne deformacje warstwy wyglądowej, niewrażliwość na pewne jakości estetyczne zuboża o nie dzieło, brak umiejętności wczuwania się w życie psychiczne ludzi, w dziele przedstawionych, zmienia zawartość warstwy przedmiotowej itd. [...] Ważną rolę odgrywają przy tym modyfikacje uwagi, chwiejność jej centrum, ograniczona jej podzielność itp., a zwłaszcza fakt, że **kierunek uwagi, jej koncentracja itd. tylko w nielicznych wypadkach są wyznaczone przez budowę samego dzieła** (resp. jego poszczególnych faz), **a na ogół zmieniają się n i e z a l e ż n i e o d d z i e ł a** [podkreślenie – B. G.]³¹.

Wydaje się, iż zwłaszcza w odniesieniu do tzw. osobliwości, występującej często-kroć w literaturze, „której pozycję egzystencjalną najlepiej oddaje Ingardenowskie pojęcie graniczności”³², wyznaczenie ram konkretyzacji okazuje się problematyczne. Warstwa znaczeniowa tego typu tworców podlega bowiem daleko idącym deformacjom³³, przez co sama kompozycja zdaje się zawierać elementy, uaktywniające głównie jakość estetyczną nieprzewidywalności, zaskoczenia, jaka towarzyszyć ma

przybliżył Stefan Sawicki: „Byłaby ona tożsama z wyróżnioną przez Ingardena funkcją przedstawiania wyobrażeniowego. Dotyczy tego, co nazywamy w utworze literackim światem przedstawionym”, S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, [w:] tegoż *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 1994, s. 8.

³¹ R. Ingarden, *Formy poznawania...*, s. 75.

³² Cyt. za: A. Stoff, „*Kompozycja otwarta*”?..., s. 140.

³³ Kwestię tę omówiłam szczegółowo w rozdziale drugim swej książki, zatytułowanym *Teoria warstwowości w dziełach sztuki nie(czysto)literackiej*. Zob. B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015.

czytelnikowi w odbiorze utworów określanych mianem „wypadków granicznych”, czy też będących dziełami, które „estetycy pojmują jako twory charakteryzujące się przekazem o strukturze wieloznacznej”³⁴. Jednakże wniosek nasuwa się, gdy weźmiemy pod uwagę również ten rodzaj dzieł sztuki nieliterackiej, które reprezentatywne są dla architektury³⁵.

W ujęciu fenomenologa dzieło sztuki architektonicznej jest pod pewnym względem najbardziej pokrewne utworowi muzycznemu. Filozof podkreśla, iż podobieństwo między oboma nie zasadza się na „rytmice linii i kształtów”, gdyż te „dadzą się znaleźć [...] równie dobrze w wierszu lirycznym, jak w obrazie, rzeźbie, muzyce lub wreszcie np. w kościele gotyckim czy renesansowym pałacu”³⁶. W sformułowanej teorii dzieł sztuki architektonicznej na plan pierwszy wysuwa się jednak teza o ich dwuwarstwowej budowie, na którą składają się: mnogość wyglądków wzrokowych (dzięki nim przejawia się spostrzeżeniowo kształt budynku) i trójwymiarowy kształt budynku. Przez pierwszą z warstw Ingarden rozumiał wyglądy określonego typu, które oddzielał od konkretnych, indywidualnych sposobów aspektowego ujmowania dzieła architektonicznego, a jakie to uaktywniają się w widzu, gdy postrzega określoną budowlę. Założenie to warunkuje, w dalszej kolejności, następane: „Każde dzieło, niezależnie od swego rodzaju, odznacza się tym, że jest tworem schematycznym: określone pod wieloma względami przez najniższe odmiany jakości, zawiera w sobie przecież charakterystyczne luki w swym określeniu, czyli [...] miejsca niedookreślenia”³⁷. Tymczasem, w odniesieniu do architektury właśnie, kwestia niepodważalności schematyczności jako wyznacznika tego, co ujawnia intencjonalny status bytowania, wyraźnie się komplikuje, bowiem „pod tym względem architektura bliższa jest światu realnemu niż jakakolwiek inna sztuka”³⁸. Ostatnia myśl filozofa wiąże się zaś z oczywistym faktem, a mianowicie tym, iż: „Architekturę można zobaczyć, dotknąć, można jej używać, można z nią obcować, ale można też ją przeżyć w sensie relacyjności piękna”³⁹.

Problematyka wyakcentowana przez Ingardena właśnie w kontekście dzieł architektury, ich budowy ontologicznej, odsyła – wyraziście – do pojęcia otwartości,

³⁴ J. Dankowska, *Poetyka dzieła otwartego w muzyce...*, s. 184.

³⁵ Prezentowane w artykule treści, które dotyczą dzieła sztuki architektonicznej, są wybiórczą, uogólnioną formą rozważań, jakie zawarłam we wskazanym już poprzednio rozdziale swej książki. Zob. przypis 33.

³⁶ R. Ingarden, *Dwuwarstwowa budowa dzieła architektury*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 125.

³⁷ R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 267.

³⁸ R. Ingarden, *Dzieło architektury a dzieło literackie*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, s. 161.

³⁹ M. Porębska, *Poszukiwanie piękna w architekturze ponowoczesnej w twórczości SANAA*, [w:] *Estetyka pośród...*, s. 30. Wnioski zbieżne ze stanowiskiem Marii Porębskiej blisko pół wieku wcześniej wysunął Jerzy Hryniewiecki. Por. Tenże, *Architektura czyli estetyka samej materii*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 233–235.

które tutaj rozumiane być może jako „otwarcie» oparte na teoretycznej, intelektualnej współpracy odbiorcy, który powinien swobodnie interpretować dzieło sztuki już stworzone, zorganizowane i wyposażone w strukturę (nawet jeśli ta struktura dopuszcza nieskończoną wielość interpretacji)”⁴⁰. Refleksja Eco, który stwierdził, iż daje się „wyróżnić w sferze dzieł «otwartych» węższą kategorię utworów materialnie nie ukończonych i z tej racji mogących przybierać różne nieprzewidziane struktury – utworów, które możemy określić jako «dzieła w ruchu»”⁴¹, okazuje się słuszna, zwłaszcza zaś w odniesieniu do wytworów architektonicznych. Tej klasyfikacji podlega choćby Basilica de la Sagrada Família – powszechnie znana secesyjna budowla w Barcelonie, jakiej należałoby nadać miano „dzieła architektury w toku”. Innym, jednak równie skomplikowanym przypadkiem, okazują się także obiekty, które przynależą do tzw. architektury ponowoczesnej. W nurt ten wpisuje się choćby twórczość japońskiego duetu SANAA. Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa:

W swoich obiektach [...], chociaż nie używają często przesuwanych ekranów, stosują cienkie, przezroczyste ściany, dzięki którym uzyskują podobny efekt płynnego przenikania się architektury i natury oraz tworzenia się przestrzennych relacji. W przestrzeni, gdzie nie ma mocnych podziałów, powstają nowe stosunki między architekturą a ludźmi, którzy mogą w ten sposób bardziej aktywnie uczestniczyć w doświadczaniu budynku. W *Dentist Office, Tsuyama, Okayama, Japan, 2005–2006* złożona przestrzeń wewnętrzna jest zorganizowana koncentrycznie wokół pojedynczej przestrzeni. Efektem finalnym jest niekończąca się przestrzeń, w której obszary o różnych funkcjach są połączone ze sobą i otwarte na zewnątrz. W tej przestrzeni człowiek doświadcza ograniczenia i ciągłości jednocześnie, zamknięcia i otwarcia, uczucia bliskości i oddalenia. Wybitnym przykładem myślenia o granicach jako połączeniach jest projekt *Rolex Learning Centre, Lausanne, Switzerland, 2005–2010* [...], gdzie przestrzeń między dwiema płytami stropowymi faluje, tworząc wzgórza i doliny. Rezultatem takiego działania są różne strefy otwarte na krajobraz wyznaczone przez „topologiczne horyzonty”. Widok kształtowany jest przez podnoszącą się i opadającą podłogę⁴².

Rodzą się wobec tego, ponownie, liczne pytania nie tylko generowane przez samo pojęcie otwartości, ale i te, które warunkuje status ontologiczny tego rodzaju dzieł – są tym samym, co dzieła „skomponowane”, skończone, czy też ich tożsamość jest niejako zachwiana, płynna i z tej racji nie da się wyznaczyć granic ich konkretyzacji? Czy daje się tu zaobserwować zależność, jaka dotyczy konkretyzowania „dzieł w toku”? Za jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów posłużyć tu może choćby instalacja *Przejście*, czyli tzw. interaktywne dzieło sztuki, którego specyfikę przybliżyła Marta Dziewanowska-Pachowska:

⁴⁰ U. Eco, *Poetyka dzieła...*, s. 38.

⁴¹ Tamże, s. 39.

⁴² M. Porębska, *Poszukiwanie piękna...*, s. 35–36.

Instalacja [...] jest wynikiem współpracy Krzysztofa Knittla oraz Jana Pieniżka i powstała w 1994 r. [...] Ostatecznie do Zamku Ujazdowskiego trafiła dopiero osiem lat później, w 2002 r. Przestrzeń obrana pierwotnie dla realizacji przedsięwzięcia nie jest przypadkowa. „Galeria Wejścia” w CSW jest naturalnym traktem komunikacyjnym – tak dla pracowników, jak i dla zwiedzających. Instalacja polegała na rozstawieniu wzdłuż przejścia dziesięciu głośników, z których każdy był wyposażony we własny sensor optyczny i układ dźwiękowy. Każda osoba przechodząca wzdłuż instalacji uruchamiała poszczególne głośniki, przesłaniając światło padające na sensory optyczne i wyzwalając ciche, zbliżone do naturalnych szmerów dźwięki. *Przejście* jest więc swoistym instrumentem, którego warstwa brzmieniowa jest zależna od uczestników sterujących systemem⁴³.

W toku dalszej refleksji badaczka powołuje się na pracę autorstwa Ryszarda Kluszczyńskiego, podkreślającego, że „każde interaktywne dzieło sztuki przybiera kształt wydarzenia, w którym wytwór artysty nie stanowi finalnego efektu, natomiast wyznacza pole aktywności uczestników”⁴⁴. Analiza *Przejścia* doprowadza w rezultacie Dziewanowską-Pachowską do sformułowania wniosku, iż tego rodzaju obiekty:

[...] zostają wpisane w codzienną rzeczywistość, a poprzez interaktywność zanika dystans pomiędzy widzem a dziełem, twórcą i wykonawcą. Co więcej, trudno znaleźć odpowiedniki dla tych tradycyjnych pojęć. Choć dość łatwo wskazać twórcę projektu, to już granice między wykonawcą i odbiorcą są wyraźnie zatarte. Trudno też jednoznacznie wskazać, co jest dziełem – wszystkie elementy mieszają się i oddziałują na siebie, tworząc to, co Berleant nazywa polem estetycznym⁴⁵.

O tym, jaka jest ranga pojęcia kompozycji (nie tylko literackiej), wiedzieli już starożytni: obrazuje ona scalenie w określonej jedność elementów różnorodnego charakteru; jest rezultatem decyzji, wyborów, jakich dokonał twórca⁴⁶. Kompozycja dzieła literackiego wyznacza granice jego estetycznego percypowania; stoi na straży tożsamości literackiego przedmiotu intencjonalnego, czego ignorować się nie powinno. W odniesieniu do „wypadków granicznych” oraz dzieł sztuki architektonicznej „w toku” zależność ta ulega jednak zatarciu i jest o wiele bardziej skomplikowana. Tylko szczegółowe badania im poświęcone mogłyby kwestię tę dookreślić

⁴³ M. Dziewanowska-Pachowska, *Znaczenie ruchu ciała w przestrzeni na przykładzie dwóch instalacji interaktywnych: „Przejście” Krzysztofa Knittla/Jana Pieniżka (1994) oraz „Garage” Marka Chołowieckiego (2000)*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013, s. 175–176.

⁴⁴ Tamże, s. 176. Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Kraków 2010 (tu zwłaszcza s. 217–218).

⁴⁵ M. Dziewanowska-Pachowska, *Znaczenie ruchu ciała...*, s. 179.

⁴⁶ Poświadczą to choćby następujący fragment dialogu Platona: „SOKRATES: Ale ci to będzie jasne, że każda mowa, tak jak zwierzę, musi się jakoś trzymać kupy, musi stanowić jakieś ciało indywidualne; nie może być bez głowy i bez nóg, ale powinna mieć tułów i kończyny dobrane do siebie i z góry określone całością”. Platon, *Fajdros*. Cytowany fragment podaję w przekładzie Władysława Witwickiego według wydania: Platon, *Dialogi*, Kęty 2005, 264 c.

– na ten moment pozostaje otwarta, poświadczając jednocześnie oczywistość, która dotyczy przede wszystkim współczesnej estetyki: ta jednak „próbuję odnaleźć swoją nową formułę, dając tym samym świadectwo, iż nie jest trwałym i stabilnym modelem, lecz żywą dyscypliną w fazie nieustannych poszukiwań”⁴⁷.

The limits of aesthetic concretization determined by the composition: introductory deliberations

Abstract

The article discusses the concept of the composition of a literary work and the aesthetic concretization as defined from the procedural point of view. The text refers to a specific definition of composition, stemming from Roman Ingarden's theory of a literary work developed by Andrej Stoff, a literary theorist from Toruń. The main thread of the deliberations refers to the border of concretization that is lined out by the composition of a literary work. The latter, defined as the guarantee of the ontological identity of a literary work, cannot activate the "openness" category. Nevertheless, it turns out that with reference to so-called "border cases", and the examples of architectural works of art "in progress" this restriction is not fully grounded, thus making the line of concretization difficult, if not impossible, to establish.

Key words: the composition of a literary work, aesthetic concretization, concretization, open composition, Umberto Eco's poetics of the open work of art, Roman Ingarden's theory of a literary work, undefined places, schematicism

Beata Garlej

doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Absolwentka studiów magisterskich na Wydziale Filologicznym (2007) oraz na Wydziale Nauk Historycznych (2010) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a także studiów podyplomowych w zakresie filozofii i etyki na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (2013). W 2012 roku obroniła rozprawę doktorską *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* – praca napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Stoffa (Zakład Teorii Literatury UMK w Toruniu). Zainteresowania badawcze: teoria literatury, poetyka dzieła literackiego, filozofia fenomenologiczna (ze szczególnym uwzględnieniem estetyki i aksjologii Romana Ingardena).

e-mail: berciuszka@op.pl

⁴⁷ M. Porębska, *Poszukiwanie piękna...*, s. 29.