

CZY DZIEŁO OTWARTE PODDAJE SIĘ ANALIZOM
STRUKTURALISTYCZNYM?
KONCEPCJA REKONSTRUKCJI ANALIZY WYMIAROWEJ

PIOTR WIERZCHOŃ*

W niniejszej pracy przedstawiono propozycję analizy strukturalnej utworu literackiego w oparciu o ustalony inwentarz wymiarów¹ literackich. Na postawione w tytule pytanie odpowiada się twierdząco, wskazując dodatkowo na pewien z możliwych sposobów określenia kategorii dzieł literackich ze względu na uprzednio przyjęty system cech literackich. W artykule w głównej mierze skoncentrowano się na postawieniu hipotezy odnoszącej się do własności, a szczególnie sposobu istnienia *dzieła otwartego*. Celem naszym pozostaje sformułowanie jednej z możliwych odpowiedzi na pytanie o kategorię dzieła otwartego: jakie teksty należą do tej kategorii, jaka jest rola czytelnika i jego kompetencji w złożonym i subtelnym procesie konkretyzacji dzieła oraz – ostatecznie – jak poszczególne interpretacje utworu literackiego mogą *ex post* wpłynąć na wskazanie w zbiorze wszystkich dzieł literackich – kategorii *dzieł otwartych*?

1. Definicje

Szukając odpowiedzi na pytanie o definicję dzieła literackiego określanego jako *otwarte*, napotykamy liczne nieścisłości w traktowaniu tego problemu. Respektować bowiem w tym miejscu należy – przynajmniej na wstępie – dwie pozycje badawcze i albo uznawać każdy tekst literacki za *dzieło otwarte*, czego konsekwencją byłby sąd, iż dowolnemu dziełu przyporządkowujemy własność *otwartości*, lub też przyjąć założenie,

* Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w 2002 roku.

¹ Ideę *wymiarów* jak i konsekwencje płynące z aksjomatyki, będącej częścią systemów semantycznych (a zarazem wymiary te określającej), przejmuje się z koncepcji T. Batoga, J. Bańczerowskiego oraz J. Pogonowskiego. W kwestiach szczegółowych por. Batóg 1994, Bańczerowski 1980, a także w wersji złagodzonej: Bańczerowski i in. 1982 oraz Pogonowski 1990.

iż jedynie szczególne teksty, dzieła artystyczne uznawać będziemy za otwarte. Koncepcję pierwszą adekwatnie rozwija U. Eco – zdeklarowany, wydaje się, propagator koncepcji dzieła otwartego:

„Dowiodłem chyba wystarczająco jasno, że otwarcie, rozumiane jako fundamentalna wieloznaczność przekazu artystycznego, jest trwałą cechą każdego dzieła w każdym czasie. A malarzom i powieściopisarzom, którzy po przeczytaniu tej książki [Eco 1994 – P.W.] prezentowali mi swoje dzieła, pytając, czy są «dziełami otwartymi», musiałem odpowiadać, przesadnie, rzecz jasna, wyostrzając w polemice swoją tezę, że «dzieła otwarte» nigdy nie widziałem i że najprawdopodobniej w rzeczywistości w ogóle nie istnieją. Paradoks ten miał oznaczać, że pojęcie dzieła otwartego nie stanowi kategorii krytycznej, ale pewien hipotetyczny model, opracowany wprawdzie na podstawie wielu badań nad konkretnymi dziełami, ale w istocie przeznaczony do tego, aby ukazać – za pomocą wygodnej formuły – kierunek rozwoju współczesnej sztuki” (Eco 1994: 9-10)².

W podobnym duchu wypowiada się Roland Barthes, zbliżając się koncepcyjnie do późniejszej *écriture* postulowanej przez Derridę, uzasadniającej alternatywne, czasem wykluczające się koncepcje odczytań, a także do hermeneutyki egzystencjalnej w postulatach Gadamera:

Dzieło nie jest otoczone, naznaczone, chronione czy kierowane jakakolwiek sytuacją; nie ma żadnego życia praktycznego, które by wskazywało, jaki sens należy mu nadać. Jest w nim zawsze coś z cytatu; jego wieloznaczność jest całkowicie czysta: nawet rozgadane, zachowuje jednak ślad pityjskiej zwięzłości, ślad słów zgodnych z pierwotnym kodem (...), ale przecież otwartych na kilka znaczeń, ponieważ zostały wygłoszone p o z a wszelką s y t u a c j ą – wyjąwszy samą sytuację wieloznaczności: dzieło jest zawsze w sytuacji profetycznej. Oczywiście, dodając m o j ą sytuację do lektury dzieła, mogą (i tak się zazwyczaj dzieje) zmniejszyć jego wieloznaczność (Barthes 1976: 144).

Wydaje się, iż uznawanie każdego tekstu literackiego za dzieło otwarte jest czynnością po prostu irrelevantną, zbędną, a termin *artystyczne (literackie) dzieło otwarte* staje się wręcz pleonazmem. Jeżeli bowiem każdy tekst literacki (czy szerzej: artystyczny) jest wieloznaczny (bo taki być musi – kwestia to fundamentalna, niewarta

² Powiedzmy wyraźnie, że Eco, rad nie rad, wskazując na dowolną własność (cechę), nie może już zanegować faktu, że potencjalna kategoryzacja ze względu na tę cechę jest operacją, która pozostaje poza dyskusją. Skoro więc Eco mówi o „hipotetycznym modelu”, potrafi także rozpoznać jego relewantny niepusty zbiór cech, ewentualnie cechę. To zaś, czy dzieła otwarte jako takie istnieją, czy nie, nie wpływa na zasadność rozpatrywania kategorii dzieła otwartego w terminach właśnie kategoryalnych. W dalszej części wywodu pokażemy to dokładnie, starając się wykorzystać prostą aparaturę formalną.

obecnie poświęcania jej większej uwagi), to określenia: *artystyczny (literacki)* i *otwarte* są po prostu synonimami, a więc stosowanie ich powoduje nadwyżkę, na którą żadna terminologia nie może sobie pozwolić. Dobrze byłoby zatem dalej szukać odpowiedzi na pytanie o zasadność obciążania terminologicznego pojęcia *otwartości* dzieła literackiego.

Jak powiedzieliśmy wcześniej, tekst może być także uznany za „otwarty” tylko i wyłącznie w pewnych warunkach, a więc, jak można przypuszczać, gdy zaistnieją pewne tekstowe (strukturalne, kompozycyjne, morfologiczne; por. dalej) warunki pozwalające na klasyfikację dzieła do kategorii dzieł otwartych. I to drugie spojrzenie na kwestię otwartości odczytać możemy w sformułowaniu M. Głowińskiego:

„D[zieło] o[twarte] jest skonstruowane w ten sposób, że zakłada szczególnie aktywny udział odbiorcy, dopuszcza swobodną konkretyzację i wielość **równouprawnionych** [podkr. – P.W.] interpretacji” (STL: 108).

Głowiński podkreśla konstrukcyjny (szczególnie konstrukcyjny) aspekt bycia (stawiania się?) dziełem otwartym. Podobnie w innym miejscu Eco:

„Badanie współczesnych dzieł otwartych dowodzi jednak, że niektóre poetyki stawiają sobie za cel osiągnięcie j a w n e g o otwarcia, posuniętego aż do ostatecznych granic: otwarcia, które dotyczy nie tylko specyficznego efektu estetycznego, ale również elementów, jakie się na powstanie tego efektu składają” (Eco 1994: 84).

Z powyższych z kolei słów można by wywnioskować, że Eco postrzega dzieło otwarte w drugim z wyróżnionych na wstępie ujęć, tzn. że stosując pewną zasadę, ze zbioru wszystkich dzieł wyłącza te teksty, które, powiedzmy tymczasem – niejako „konstrukcyjnie, strukturalnie” determinują swoją otwartość. Stoimy zatem przed ważkim zadaniem określenia (o ile to możliwe) definiensu w definicji *dzieła otwartego*. Z drugiej strony można przecież założyć, iż sytuujemy cechę *otwartości* w szeregu innych własności pierwotnych, a więc intuicyjnie pojmowanych i powszechnie odczuwanych cech. Mamy tu na uwadze dwa teoretycznie prawdopodobne rozwiązania: albo własność otwartości uznajemy za intersubiektywnie, pierwotnie – wreszcie niedefiniowalną daną, albo w dalszym ciągu zastanawiamy się nad sensem definicyjnego orzekania o byciu dziełem otwartym. Nie istnieje przecież żaden imperatyw zakazujący rozpoczynania dyskusji nad tekstem z poziomu już sprecyzowanej idei cechy otwartości. Twierdząc jednakże, iż istnieje pewna, jawiąca się w opinii piszącego te słowa jako wcale prawdopodobna, koncepcja zdefiniowania kategorii dzieł otwartych, rozpatrzmy jeszcze jedno ujęcie omawianej kwestii.

Problem przedstawia się następująco: czy dowolny tekst stawałby się „otwartym” w procesie odbioru, a więc podczas konkretyzacji Ingardenowskich miejsc niedookreślenia, umieszczania go w realiach wynikających z kompetencji odbiorcy, wreszcie – sytuowania go w szeregu doświadczeń nabytych podczas lektury innych tekstów, czy może projektowanie otwartości jako własności utworu literackiego leży w gestii

twórcy³, jest faktorem procesu tworzenia, jego autonomicznego wyboru określonych poetyk, z nich zaś pewnych kompleksów środków stylistycznych, całokształtu zhierarchizowanych układów semantycznych itd.? Do kwestii tych – podejmując jednocześnie starania dokładnego omówienia pewnej koncepcji analizy wymiarowej – powracamy w dalszej części tekstu.

Omówienia na wstępie wymaga także kolejna kategoria dzieł, które ze względu na swoją konstrukcję kwalifikowane są do zbioru dzieł otwartych (rozumianych szczególnie w drugim z zaproponowanych sensów). Czytamy:

„Dzieło jest otwarte, ale tylko w obrębie określonego pola relacji. Jak w świecie Einsteina, tak w dziele w ruchu przyjęcie istnienia wielu rozwiązań o równej wartości nie implikuje chaosu wewnętrznych powiązań, ale stanowi regułę pozwalającą na ich organizowanie. Słowem, dzieło w ruchu stwarza możliwość wielu indywidualnych interwencji, nie stanowi jednakże zachęty do interwencji bezkształtnych i chaotycznych. Jest swobodnym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor” (Eco 1994: 51-52).

Dzieło w ruchu jest takim szczególnym tekstem, w którym winna zająć permutacja arbitralnie (autorsko⁴) wyróżnionych segmentów ostatecznego kształtu dzieła. Dodać trzeba tu dwie uwagi; dzieła, które podlegać mają permutacji, muszą być „przygotowane” przez autora w postaci strof, rozdziałów, kartek, zeszytów, tomów czy innych n-segmentów. Druga kwestia to liczba permutacji, która wyrażona będzie konkretną liczbą⁵. W tym miejscu należałoby się w ogóle zastanowić nad zasadnością interpretacji *dzieła w ruchu*. Twierdzimy więc, że niemożliwe jest mówienie o interpretacji dzieła w ruchu, ponieważ tekst jako taki (tj. w ruchu) materiał podlegający

³ Wydaje się, iż orędownikami koncepcji wskazującej na dopuszczanie alternatywnych odczytań są także: J. Hillis Miller, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Jacques Derrida czy Stanisław Lem, po przeciwnej stronie należałoby umieścić Erica D. Hirscha czy Petera D. Juhla, dla których istnieje jedyna, permanentnie winkorporowana, ustalona, pokrywająca się z wolą autorską semantyka tekstu (interpretacyjny inwariant tekstu).

⁴ Czytelnik sam mógłby ustalić zbiór elementów wyjściowych. Załóżmy, że czytelnik odczytuje lekturę w trybie „co x stronę”.

⁵ Sądy o „nieskończoności” permutacji łatwo sfalsyfikować w tym sensie, że owa pozorna nieskończoność może zostać w prosty sposób obliczona. Dla tekstu (już w tym miejscu stosujemy mniej lub bardziej intuicyjnie kategorię: *tekst*) o liczbie n-segmentów liczba permutacji równa się n!; dla n=3 liczba alternatywnych tekstów równa się 6. Faktem jest to, że dla 20 segmentów (np. 20 rozdziałów) liczba permutacji równa się 2433×10^{15} . Istotnie, taka liczba może prowokować sądy o nieskończoności interpretacji (ściślej wyrażając się – permutacji). Sprawa się znacznie komplikuje, jeśli pod rozważania wziąć permutację z powtórzeniami. Ostatecznie niewykluczona jest przecież sytuacja, w której odbiorca „zechce” zapanować nad tekstem w ten sposób, że pewne fragmenty będzie konkretyzował, ustawiał w szeregu kilkakrotnie. Ewidentny przypadek takiego zabiegu jest widoczny np. we wpleceniu w kompozycję utworu literackiego refrenu. Refren więc stawałby się tym segmentem, który, powracając w strukturze dzieła w ruchu, niepomniernie zwiększałby liczbę permutacji.

interpretacji – nie istnieje. Analizie może natomiast podlegać tylko i wyłącznie każda⁶ z permutacji, a więc już ostateczne uporządkowanie segmentów dzieła w ruchu. Analogicznie zatem: tak jak nie poddaje się żadnej interpretacji nieuporządkowany zbiór, inwentarz słów w charakterze jednostek słownika (minus aktywność dada), tak autonomiczne, arbitralnie przez autora wydzielone segmenty nie podlegają procesowej interpretacji. Kontekst bowiem, konkordancja semantyczna, pewne zaprojektowanie kontekstowe znaczeń, wynikające z wzajemnego otaczania się słów czy wyżej zorganizowanych ciągów, pozwalają na proces interpretacji, a więc otwierają dzieło na jakąkolwiek sposobność mówienia o utworze literackim (koncepcja to znowu raczej powszechnie uznana, nie wymaga dalszego uzasadniania). Analogicznie odczytujemy koncepcję praskich strukturalistów odnoszącą się do budowy zdania, określaną jako „akumulacja znaczeniowa” (Praska Szkoła Strukturalna 1966: 190).

Podsumowaniem dotychczasowych konstatacji niech będzie jeszcze jeden fragment pracy U. Eco:

„Stwierdziliśmy zatem, że: 1. istnieją dzieła «otwarte», zwane przez nas dziełami w ruchu, których cechą charakterystyczną jest zaproszenie odbiorcy do tworzenia dzieła wspólnie z autorem; 2. w szerszej skali istnieją dzieła (stanowiące jakby rodzaj wobec gatunku «dzieł w ruchu»), które, chociaż fizycznie ukończone, są jednak «otwarte», gdyż mają zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji: odbiorca ma je odkryć i wybrać spośród sumy wyrażen zawartych w akcie percepcji; 3. w istocie każde dzieło sztuki, nawet jeśli powstało przy jawnym lub ukrytym zastosowaniu reguł poetyki konieczności, jest z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo, wedle jakiegoś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania” (Eco 1994: 53-54).

Ponizej postaramy się ukazać, iż nie ma dzieł absolutnie otwartych i także samo absolutnie zamkniętych. Własność otwartości zatem nie będzie w naszej teorii li tylko uzależniona od struktury dzieła, ale od relacji, jaka będzie zachodziła pomiędzy owym dziełem a drugim dowolnym. Uznając każde dzieło literackie (czy szerzej: artystyczne) za *otwarte*, nierealne uczynilibyśmy starania koncentrujące się na odnalezieniu tych dystynktywnych cech strukturalnych, które konstytuowałyby charakter dzieł otwartych.

Pytanie o zasadność analiz strukturalnych dzieł otwartych to pytanie o istnienie struktury, swoistej morfologii analizowanego tekstu. Jan Mukařovský, zwracając uwagę na całość strukturalną tekstu, mówi o „korelacji składników” (Mukařovský 1977: 89), każdemu zaś składnikowi przypisuje określone funkcje. Lévi-Strauss w pracy „Strukturalizm a krytyka literacka” celnie stwierdza: „analiza strukturalna (...) polega na poszukiwaniu pod powłoką zmiennych form treści rekursywnych” (Lévi-Strauss

⁶ Przy założeniu, że autor dzieła w ruchu nie naprowadza czytelnika na pewne bardziej prawdopodobne permutacje, a więc „bardziej” (przynajmniej w jego intencji) sensowne układy.

1977: 78). Seweryna Wyślouch w „Analizie strukturalno-semiotycznej” tak rysuje sens analizy strukturalnej:

„Czym jest analiza strukturalna? Mówiąc najprościej – konsekwencją tezy, że dzieło literackie stanowi strukturę, to znaczy sfunkcjonalizowaną całość, w której relacje są ważniejsze niż tworzywo. Jest koherentnym systemem, w którym elementy są wzajemnie powiązane, każdy z nich znajduje swoje miejsce i pełni określoną funkcję” (Wyślouch 1993).

Odwołując się bezpośrednio do teorii analizy i interpretacji, przypomnijmy, że problematykę tę przedstawił Janusz Sławiński na sesji metodologicznej w 1974 roku⁷, odróżniając analizę dzieła od jego interpretacji.

W wyprowadzaniu naszej koncepcji posłużymy się hierarchicznym opisem dzieła, jaki zaproponował J. Mukařovský w artykule: „O języku poetyckim” (Mukařovský 1966: 149-206). Wpierw jednak naszkicujemy schemat proponowanej przez nas analizy wymiarowej.

2. Konstrukcja wymiarów

Za pierwotne pojęcie uznajemy *zbiór cech dzieła literackiego* – *ZC*; przykładowe nazwy tych cech mogą nosić nazwy: głoski dźwięczne, rym męski, intonacja wznosząca, archaiczne słownictwo, narrator pierwszoosobowy, schemat szkatułkowy itd. Cechę oznaczymy symbolem ω z odpowiednim indeksem, np. $\omega_1, \omega_2, \omega_n$. Intuicyjnie wnosimy, iż liczba elementów *ZC* będzie bardzo duża ($\omega_1 \in \text{ZC}, \omega_2 \in \text{ZC}, \dots, \omega_n \in \text{ZC}$). Takie jednak wyliczenie interesujących nas w tym miejscu cech nie daje zbyt uporządkowanego obrazu tychże. Proponujemy zatem uporządkowanie wszystkich cech w pewne podzbiory lub nawet w ciągi. Porządkowanie odbywa się na zasadzie intuicyjnego (innego – wydaje się silnie – brak) operowania relacją homogeniczności cech – *hc*. Kolejno: jeżeli na *ZC* nałożymy relację *hc*, wówczas otrzymujemy klasyfikację cech dzieła literackiego; mówiąc innymi słowy: otrzymujemy pewną liczbę niepustych i nieprzecinających się podzbiorów zbioru *ZC*, które wypełniają poszczególne cechy ω . Zilustrujmy to przykładem. W zbiorze *ZC* istnieją takie cechy, jak np.: ω_1 – narrator pierwszoosobowy w liczbie pojedynczej, ω_2 – narrator trzecioosobowy w liczbie pojedynczej, ω_3 – narrator pierwszoosobowy w liczbie mnogiej, ω_4 – słownictwo archaiczne, ω_5 – istnienie fabuły itd. Nakładając relację *hc*, uzyskujemy przynajmniej jeden zbiór, podzbiór *ZC* (faktycznie uzyskalibyśmy trzy podzbiory, tymczasem w tymże przykładzie ich nie dostrzeżemy, ponieważ *hc* winna łączyć przynajmniej dwie cechy, por. niżej). Podzbiory te nazywamy wymiarami i oznaczamy symbolem *W*. Ostatni omawiany wymiar nazwijmy *Narratorem*, jego cechy to: $\omega_1, \omega_2, \omega_3$. Innych podzbiorów (dla wprowadzonego przykładu!) nie otrzymamy, ponieważ dla cech ω_4, ω_5 nie istnieją takie cechy, które weszłyby z tymiż w relację *hc*. Istota łączenia cech dzieła literackiego w wymiary polega na wiedzy, że ω_1 „bardziej się

ma do” ω_3 , niż do ω_5 , a ω_2 „bardziej się ma do” ω_1 , niż np. do ω_4 . Mówiąc inaczej: *zielony* ma się bardziej do *białego* niż *słodkiego*, podczas gdy *kwaskowaty* ma się bardziej do *stonego*, a nie do *kwadratowego*, przy czym *kwadratowemu* bliżej do *elipsoidalnego* niż *złośliwego*. Nietrudno rozpoznać, iż mamy tu do czynienia z wymiarami: Kolor, Smak, Kształt (dla *złośliwego* nie ma – w przykładzie – cechy łączonej ewentualnym analogonem *hc*, dotyczącym uniwersum postaw życiowych). Dla naszych celów nie jest istotne w tym miejscu wymienianie wszystkich nazw wymiarów, a tym bardziej cech dzieła literackiego. Przed podaniem takiego przykładowego, tentatywnego inwentarza wymiarów zauważmy kilka prawidłowości (są to proste konsekwencje, które nie wymagają komentarza):

$$\begin{aligned} \omega_x \text{ hc } \omega_y &\rightarrow \omega_x, \omega_y \in W_n \\ W &= \{\omega_x, \omega_y, \omega_z, \omega_n\} \\ \neg(\omega_x \text{ hc } \omega_y) &\rightarrow \omega_x \in W_x \wedge \omega_y \in W_y \end{aligned}$$

3. Inwentarz wymiarów

W celu lepszej ilustracji dalszego prowadzenia teorii kolejne przykłady wymiarów wprowadzamy, rekonstruując⁸ je z koncepcji Mukařovský’ego (1966: 130):

- a) Skład głoskowy,
- b) Rym,
- c) Skład sylabiczny,
- d) Intonacja,
- e) Interpunkcja,
- f) Tempo,
- g) Pauza,
- h) Morfologia wyrazowa,
- i) Leksyka,
- j) Konotacje znaczeniowe słów,
- k) Rodzaj nazywania,
- l) Budowa zdania,
- m) Narracja,
- n) Postacie,
- o) Fabuła,
- p) Monolog,
- q) Dialog,
- r) Genologia,
- s) Tradycja literacka.

⁷ 18 – 22 listopad 1974; sesja zorganizowana przez Komitet Nauki o Literaturze Polskiej i Instytut Badań Literackich PAN (por. Markiewicz, Sławiński 1976).

⁸ Mukařovský nie formułuje *expressis verbis* inwentarza w sposób przytoczony w niniejszej pracy – jest to właśnie zatem próba rekonstrukcji koncepcji tegoż autora. Zasadniczą ideą tej interpretacji miało być zatem zwarte, „etykietowe” określenie poziomów wyróżnionych opisowo przez autora pracy *O języku poetyckim*.

Zaprezentowana hierarchia wymiarów wymaga oczywiście komentarza. Przyjęliśmy, że pierwotną płaszczyzną rozważania będzie zbiór *ZC*. Stan taki wynika, rzecz jasna, z braku jednorodnych opisów literaturoznawczych (i poprzedzających je opisów świata), stąd wprowadzenie pojęcia cech jest w najwyższym stopniu arbitralne i nieostateczne. Powyższy inwentarz służyć ma jedynie jako przykład uporządkowanego zbioru *ZC*. W powyższej propozycji znajdują się miejsca na nowe, nieujęte jeszcze przez nas wymiary. W żadnym jednak stopniu podejście to nie zmienia metody opisu i analizy dzieła otwartego. Wydaje się także konieczne dołączenie do każdego z wymiarów cechy *nieokreśloności*. Przyporządkowyalibyśmy ją tekstowi, który w danym wymiarze nie przyjmuje żadnej z cech określonych. W sytuacji, gdybyśmy analizowali liryk, w wymiarze o) Fabuła uzyska on cechę *nieokreśloności*, podobnie jak dla garażu blaszanego w wymiarze Smak przyporządkujemy cechę nieokreśloności, podczas gdy w wymiarze Kształt obiekt tenże otrzymuje cechę *prostopadłościennosc*.

4. Analiza

Wprowadźmy pojęcie *analizy dzieła literackiego*. Analiza dzieła literackiego (symbolicznie: *ANL*) – w referowanej koncepcji – jest operacją przyporządkowującą dziełu literackiemu dokładnie i tylko jedną cechę z każdego wymiaru. Dzieło poddane analizie charakteryzuje się skończonym zbiorem cech. Pokusić się także można o sformułowanie sądu, iż o ile dla literaturoznawcy bezsporne będzie określenie dzieła w takich wymiarach, jak np. Gatunek, Narracja, Rym, o tyle pewne dzieła nie dadzą się jednoznacznie określić w poszczególnych wymiarach, co wynika z naturalnego stopnia nieokreśloności tychże.

Utwór \ wymiar	Gatunek	Narracja	Rym
„Marta” E. Orzeszkowa	powieść tendencyjna	3 osoba	— ⁹
„Chłopak na opak” H. Ożógowska	powieść młodzieżowa	1 osoba	—
„Odprawa posłów greckich” J. Kochanowski	tragedia	—	∅
„Dziewczyna” B. Leśmian	liryk	—	17- zgłos- kowiec.

Formalnie:

$$ANL: DZ \rightarrow P(ZC)$$

co oznacza: analiza jest funkcją ze zbioru *ZC* w zbiór *DZ*. Aby przejść do dalszej części pracy, warto w tym miejscu zacytować podgląd J. Mukařovský'ego, zawarty w tekście: „O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki”:

⁹ Czytamy: nie dotyczy.

„Co się tyczy odbiorcy, to prawdą jest, że w każdej jednostce kontemplacja tego samego dzieła artystycznego wywołuje inny, aż do niemożności zakomunikowania własnych wrażeń, indywidualny stan duchowy. A przecież wszystkie te stany duchowe mają coś wspólnego. To, co w nich jest odczuwalne jako wspólne, prowadzi do wiary w **istnienie powszechnie obowiązującego sądu o wartości i sensie dzieła** [podkr. – P.W.]” (Mukařovský 1976: 17).

H. Markiewicz natomiast uznaje:

Najprostszym i najbardziej tradycyjnym założeniem interpretacyjnym jest twierdzenie, że tekst posiada znaczenie określone, świadomie nadane mu przez autora, a zadaniem badacza jest dotarcie do tego znaczenia i jego wierne odtworzenie (Markiewicz 1984: 173).

Istotnie, w niniejszej pracy odwoływać się będziemy do elementów wspólnych i elementów różniących każdą z analiz. Załóżmy, iż dzieło *X* w *ANL* otrzymuje zbiór cech przyporządkowanych w odczytaniu *A*. W odczytaniu *B* otrzymujemy zbiór *X'*. W odczytaniu *C* otrzymujemy zbiór *X''*. Przyjmijmy, iż $X = X' = X''$.

Sytuacja przeciwna przedstawiałaby się na obraz: dzieło *Y* w *ANL* otrzymuje zbiór cech przyporządkowanych w odczytaniu *A*. W odczytaniu *B* otrzymujemy zbiór *Y'*. W odczytaniu *C* otrzymujemy zbiór *Y''*. Przyjmijmy, iż $Y \neq Y' \neq Y''$.

Zauważyć zatem możemy dwojakie przyporządkowanie cech dzieła literackiego. Poszczególne odbiorcy w odczytaniach: *A*, *B*, *C* w analizie dzieła *X* uzyskują identyczną charakterystykę tegoż, podczas gdy w analizie *Y* – przeciwnie, otrzymujemy nietożsame przyporządkowania cech. Empirycznie można wykazać, iż większość odbiorców podobnie określi zbiór cech w *ANL* programowego wiersza Majakowskiego, Konopnickiej czy w prozie Orzeszkowej. Z drugiej strony zbiory cech przyporządkowane dziełom Joyce'a, Kafki, Ionesco czy Cortazara będą w pewnej odległości od siebie, jeśli za odległość rozumieć liczbę cech różniących poszczególne odczytania (tzn. liczbę cech należących do różnicy symetrycznej dwu zbiorów cech). Mówiąc o liczbie cech, *de facto* mówimy o liczbie wymiarów, w których dane odczytania się różnią. Sedno ujęcia tkwi w tym, iż dziełom z pierwszej z wymienionych grup zapewne przyporządkuje się takie zbiory cech, iż zbiór dyferencyjnych (różnicujących) cech będzie miał mniejszą moc, niż dla dzieł z drugiej grupy.

Poniżej postaramy się wykazać ścisły związek (ścisły w sensie faktycznie „ścisłym” – tzn. sparametryzujemy tenże związek) pomiędzy operacją *ANL* a pojęciem „otwartości dzieła literackiego”. Podsumujmy dotychczasowe spostrzeżenia:

- dzieło literackie samo w sobie jest nośnikiem pewnych cech literackich (w naszej koncepcji jest intersekcją cech literackich); zbiór cech literackich oznaczamy jako *ZC*,
- wprowadzamy intuicyjnie rozpoznawalną relację *hc* – podobieństwa cech literackich, która dokonuje podziału *ZC* na szczególne podzbiory liczne tak, że moc każdego z nich musi wynosić więcej, równo dwa,

- c) hierarchizujemy strukturę *ZC*, stosując relację *hc*, otrzymując wymiary literackie – *W*,
- d) jakość wymiarów literackich przejmujemy – dla ilustracji w ramach niniejszego tekstu – z koncepcji J. Mukařovský'ego (1966: 130) oraz J. Lotmana (1984: 85, 105),
- e) wprowadzamy pojęcie analizy *ANL*, za którą uznajemy taką operację, która przyporządkowuje dowolnemu dziełu literackiemu zbiór cech (z *ZC*),
- f) jeden odbiorca może w więcej niż jednym odczytaniu przeprowadzić różne analizy,
- g) wykazujemy, iż przynajmniej dwu odbiorców w swych odczytaniach *A* i *B* w operacji *ANL* przyporządkowuje dziełu pewną liczbę cech z *ZC*, np. *X* i *Y*; przy czym zbiory te mogą być równokształtne lub nie,
- h) skala różnicy jest obliczalna liczbą wymiarów, w jakich różnią się te odczytania.

Gdybyśmy nie wiedzieli o istnieniu przynajmniej jednego dzieła nieawangardowego, nie potrafilibyśmy powiedzieć, iż jakiś tekst jest właśnie awangardowy. Kiedy mówimy, że dzieło jest „nasycone” warstwami opisowymi, to *de facto* wskazujemy, iż kiedykolwiek wcześniej mieliśmy okazję jakiemuś tekstowi przyporządkować cechę nieistnienia warstw opisowych.

Z powyższych uwag wnioskować można, iż nie jest zasadne mówienie o danym dziele, że jest „otwarte” lub „zamknięte”. Proponujemy zatem określenie, iż dzieło jest „bardziej” otwarte czy też „bardziej” zamknięte. W rzeczywistości jednak chcielibyśmy obronić tezę, że otwartość utworu jest pojęciem relatywnym, lecz – paradoksalnie – bardzo ściśle parametryzowalnym. Stąd nasz sąd, iż dzieł otwartych „jako-takich” nie ma. Istnieją natomiast pozycje, które zbliżałyby do abstrakcyjnego modelu dzieła otwartego. Pytania: „ile interpretacji ma dzieło otwarte?”, „czy 10 to dużo, czy mało?” pozostaną nierozwikłane, przynajmniej na gruncie naszej dzisiejszej wiedzy literaturoznawczej. Proponujemy zatem następujące rozwiązanie. Oto jego sens:

5. Dzieło otwarte

Dzieło *X* jest bardziej otwarte od dzieła *Y* wtedy i tylko wtedy, gdy zbiory cech literackich przyporządkowane przez odbiorcę *A* i *B* dla dzieła *X* są w mniejszym stopniu pokrywające się (różnią się większą liczbą wymiarów) niż zbiory cech literackich określone przez odbiorców *A* i *B* dzieła *Y*. Sformułujmy następnie najistotniejszą dla naszego wywodu zależność pomiędzy liczbą analiz dzieła a „otwartością dzieła”:

$$dz <_{otw} dz^* \leftrightarrow \forall dz \exists dz^* \text{card}(ANL(dz)) < \text{card}(ANL(dz^*))$$

Powyższą formułę czytamy: dowolne dzieło (*dz*^{*}) jest bardziej otwarte od dzieła *dz*, co zapisujemy: $dz <_{otw} dz^*$ (<_{otw} wskazuje, że poprzednik tej relacji jest „mniej otwarty” niż następnik), wtedy i tylko wtedy, gdy dla każdego dzieła istnieje takie dzieło *dz*^{*}, że liczba analiz różnych dzieła *dz* jest mniejsza niż liczba różnych analiz dzieła *dz*^{*}.

Przez liczbę analiz – $\text{card}(ANL(dz^*))$ – przypomnijmy – rozumiemy liczbę różnych przyporządkowań cech *ZC* danemu dziełu, określając tym samym jego charakterystykę.

Zatem: jeżeli jedno dzieło otrzymuje te same zbiory cech literackich, to jego analizy są równe i odwrotnie. Przy proponowanym rozwiązaniu inwentarza wymiarów istnienie dla dwu tekstów identycznych analiz upoważnia do stwierdzenia, iż mamy do czynienia z jednym (tym samym) tekstem. Dwie analizy są różne oczywiście wówczas, gdy istnieje przynajmniej jeden element taki, że analiza pierwsza go uwzględnia, natomiast druga – nie. Ten element to, rzecz jasna, element zbioru *ZC*. Dodatkowo tymże aparatem nie tylko dzielimy wszystkie dzieła na otwarte i nieotwarte, lecz możemy hierarchizować pewne dzieła „bardziej otwarte” wobec „mniej otwartych”. J. Sławiński stwierdza:

„Rzecz prosta mówienie o poziomach analizy zakłada – czy też wymusza – określone wyobrażenia dotyczące sposobu istnienia i budowy dzieła. Trzeba przyjąć, że na całościową strukturę utworu składają się hierarchicznie uporządkowane rejestry jednorodnych elementów morfologicznych – jakby homogeniczne pasma w jego zróżnicowanym materiale (językowym, tematycznym etc.). Poziom analizy to sekwencja działań badawczych skierowanych na odpowiedni poziom organizacji przekazu literackiego” (Sławiński 1976: 109).

Słusznie wskazuje Sławiński na „rejestry elementów morfologicznych”¹⁰; tę tradycję zresztą („opis przybliżający”) zapoczątkowali Arystoteles i Horacy w swych wykładach teorii poetyckich. Inaczej mówiąc: częstokroć mowa jest tylko o pewnych pierwiastkach składających się na strukturę utworu, jednak brak kompletnego zbioru, swoistego paradygmatu takowych elementów. Krytyk odbiera je i opisuje podług swojej hierarchii wartości, nie zaś wedle bardziej lub mniej obiektywnych, jednoznacznych kryteriów.

W powyższej pracy staraliśmy się przedstawić koncepcję analizy strukturalnej dzieła otwartego. Propozycji naszej nie możemy pozostawić bez jednego jeszcze – nader ważnego – cytatu materiału Sławińskiego:

„Określając rzecz możliwie najzwężlej: analiza dzieła to zawsze rozłożenie niestandardowej całości na standardowe elementy. Na «wejściu» procesu analitycznego znajduje się utwór jako układ integralny, niewzruszony w swojej raz tylko – i na zawsze – zrealizowane kompletności, odsyłający niejako sam do siebie; na «wyjściu» – zestaw składników (i relacji) w jakimś stopniu znormalizowanych, typowych, powracalnych w obrębie pewnych wyspecjalizowanych odmian literatury.

¹⁰ Por także opinię S. Wyśłouch na temat aktywności naukowej w interesującym nas aspekcie Rolanda Barthesa: „[Roland Barthes] protestował przeciwko nazywaniu strukturalizmu szkołą. Dla niego była to po prostu «działalność», styl myślenia, sposób postępowania z dziełem literackim. A sposób ten według Barthesa sprowadza się do dwóch czynności: cięcia i składania. Badacz analizując utwór literacki musi najpierw dokonać cięcia: wyodrębnić elementy, a później odkryć system reguł, jaki je wzajemnie wiąże i zinterpretować te reguły, opisać funkcję poszczególnych elementów i odkryć ich «ideologię», tj. znaczenia filozoficzne, socjologiczne, antropologiczne” (Wyśłouch 1993).

Kierunek analizy jest – niezależnie od jej konkretnych celów i narzędzi – nieubłagane wytyczony: od tekstu do słownika stypizowanych jednostek tekstowych (prefabrykatów), od jedynej w swoim rodzaju kombinacji elementów do ich repertuaru [pdkr. – P.W.]” (Sławiński 1976: 107).

6. Wnioski

- 1) W wyżej wyłożonej teorii pojęcie dzieła literackiego nie jest tożsame z pojęciem dzieła otwartego.
- 2) Pojęcie dzieła otwartego nie istnieje poza teorią¹¹, w której dzieło to rozpatrujemy; innymi słowy: bez jednoznacznie sprecyzowanej teorii, w której środowisku dzieło dane jest analizowane, nie jest możliwe wskazanie na jakikolwiek tekst i uznanie go za otwarty lub przeciwnie.
- 3) Gdyby założyć, iż w uniwersum istnieje jeden tylko tekst literacki (przy istnieniu nieskończenia wielu odbiorców), w ramach powyższej koncepcji niemożliwe jest określenie go jako nieotwartego ani jako otwartego, ani jako bardziej otwartego, ani jako mniej otwartego.
- 4) Moc kategorii dzieł otwartych jest synchronicznie *constans*.
- 5) Istnieniu dzieła (bardziej) otwartego od dzieła (mniej) otwartego decyduje liczba nieidentycznych analiz, przy czym nieistotna jest liczba odbiorców, a jedynie liczba odczytań, analiz wymiarowych.
- 6) Możliwe jest niejedyne przyporządkowanie cech danemu dziełu przez jednego odbiorcę. W tym sensie odbiorca w poszczególnych odczytaniach *de facto* otrzymuje (od siebie) różne, nieidentyczne analizy. Czytelnik *U* może dzieło *A* w poniedziałek analizować tak jak w poniedziałek, we wtorek, tak jak we wtorek, w środę – jak w środę itd. Ten sam czytelnik *U* może dzieło *B* w poniedziałek analizować tak jak w poniedziałek, we wtorek, tak jak w poniedziałek, w środę – jak w poniedziałek itd. Wniosek: dzieło *A* jest bardziej otwarte niż dzieło *B*.
- 7) Ujęcie powyższe waloryzuje w znacznym stopniu odbiorcę i jego proces analizy. W tym sensie jest to koncepcja głęboko antropocentryczna.

¹¹ W tym miejscu *explicite* twierdzi się, że o żadnym fragmencie rzeczywistości (pojmowanym ekstensywnie bądź intensywnie) nie można niczego powiedzieć, nie odwołując się do dowolnej, lecz konsekwentnie obranej teorii, w której ramach opisywany fragment jest przybliżany (tj. własnościami, związkami, relacjami, w które wchodzi także z innymi obiektami itd.). Tak jak nie można postawić pytania, czym jest *atom*, nie odwołując się do dowolnej teorii, w której ramach pojęcie to jest semantycznie obciążane, tak jak nie można zapytać, czym jest *podmiot*, nie referując problemu w dowolnej teorii lingwistycznej, tak nie otrzymamy odpowiedzi na pytanie: czym w ogóle jest *dzieło otwarte*? W każdej jednak ewentualności możemy precyzyjnie określić, jakie własności ma dzieło otwarte w danej teorii. Innymi słowy: *nic* nie istnieje poza dowolną teorią (ponieważ, oczywiście, alternatywnych ujęć może być więcej niż jedno) opisującą *to*.

Bibliografia

- Bańczerowski, J. 1980. Systems of semantics and syntax. A determinational theory of language. Warszawa/Poznań: PWN.
- Bańczerowski, J., Pogonowski, J., Zgółka, T. 1982. Wstęp do językoznawstwa. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barthes, R. 1970. Działalność strukturalistyczna. w: Barthes, R. 1970. 278-281.
- Barthes, R. 1976. Krytyka i prawda. w: Markiewicz, H. (red.). 1976. 138-146.
- Barthes, R. 1970. Mit i znak. Warszawa: PIW.
- Batóg, T. 1994. Podstawy logiki. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Cieliński, A., Smużniak, K. 2000. Strategie interpretacji tekstu poetyckiego: eksplikacja, analiza strukturalistyczna, semioza, dekonstrukcja. Wałbrzych: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- Eco, U. 1994. Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych. Warszawa: Czytelnik.
- Głowiński, M. 1977. (red.). Znak, styl, konwencja. Warszawa: Czytelnik.
- Janion, M. 1984. Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne. Warszawa: PIW.
- Lévi-Strauss, C. 1977. Krytyka strukturalna. w: Głowiński, M. (red.). 1977.
- Lotman, J. 1984. Struktura tekstu artystycznego. Warszawa: PIW.
- Markiewicz, H. (red.). 1976. Współczesne teorie badań literackich za granicą. Markiewicz. t. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Markiewicz, H. 1984. Wymiary dzieła literackiego. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Markiewicz, H., Sławiński, J. (red.). 1976. Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mukarowski, J. 1966. O języku poetyckim. w: Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926 – 1948. Warszawa: PWN.
- Mukarowski, J. 1976. O ideologii czechostowackiej teorii sztuki. w: Markiewicz, H. (red.). 1976.
- Mukarowski, J. 1977. Pojęcie całości w teorii sztuki. w: Głowiński, M. (red.). 1977.
- Pogonowski, J. 1990. Założenia semantyki kombinatorycznej. w: Pogonowski, J., Zgółka, T. (red.). 1990. 27 – 43.
- Pogonowski, J. 1993. Combinatory semantics. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Pogonowski, J., Zgółka, T. (red.). 1990. Struktura logiczna rozumowań lingwistycznych. Poznań: Wydawnictwa Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926 – 1948. Warszawa: PWN.
- Sławiński, J. 1976. Analiza, interpretacja, wartościowanie. w: Markiewicz, H., Sławiński, J. (red.). 1976.
- STL: Słownik terminów literackich. 1988. (red.). Sławiński, J. Wrocław: Ossolineum.
- Wysłouch, S. 1993. Analiza strukturalno-semiotyczna. Polonistyka 1993, nr 2.