

Małgorzata A. Szyszkowska

Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena

Aspekty Muzyki 1, 203-225

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MAŁGORZATA A. SZYSZKOWSKA
(Uniwersytet Warszawski)

Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena

Nieostra granica nie jest właściwie żadną granicą¹

Granice rozumienia tkwią również w sposobie bycia danym²

W tekstach Romana Ingardena poświęconych percepcji i rozumieniu dzieła muzycznego zwracają uwagę czytelnika dwa ważne, choć bynajmniej nie oczywiste, pojęcia: wierności dziełu oraz adekwatności percepcji³. Na pierwszy rzut oka oba wydają się dotyczyć tej samej relacji — relacji podobieństwa czy też bliskości wobec dzieła-schematu⁴, oba także odnoszą się do percepcji, a poprzez

¹ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 69.

² Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 220.

³ Podstawą tej pracy był referat wygłoszony na Sekcji Estetycznej VIII Polskiego Zjazdu Filozoficznego, który odbył się w Warszawie między 15–20 września 2008.

⁴ W dalszej części pracy dla celów większej jasności będę używała określeń *dzieło-schemat* tam, gdzie odwołuję się do Ingardenowskiego rozumienia dzieła muzycznego (utworu muzycznego) jako schematu miejsc niedookreśleń w odróżnieniu od pojęcia *dzieła-zbioru*, tam gdzie mam na myśli dzieło rozumiane jako ogląd dzieła zbudowany w odniesieniu do zbioru [sumy] jego dotychczasowych dostępnych lub branych pod uwagę wykonan, sądów i wartości przypisywanych dziełu. Będę używała pojęcia *dzieło muzyczne* lub w skrócie *dzieło*, tam gdzie mam na myśli jakikolwiek utwór muzyczny, o którym można mówić jako o potencjalnym dziele sztuki, tj. jakikolwiek utwór muzyczny, oraz stosowała pojęcie *wykonanie dzieła muzycznego*, w skrócie *wykonanie*, tam gdzie mam na myśli jakikolwiek

nią do interpretacji dzieła. Oba także sugerują postulatyczny charakter estetyki muzycznej Ingardena. W tym właśnie kontekście, wymogu adekwatności oraz wielokrotnie ponawianego postulatu zachowania wierności dziełu, Ingarden wspomina o dziele, a później także o estetycznej percepcji dzieła, jako o „idealnej granicy”.

Samo pojęcie idealnej granicy jest w tekstach Ingardena wprowadzone, lecz nie omówione. Od pierwszego użycia wydaje się być metaforą, której zastosowanie może być uznane za czysto retoryczne. Możliwości interpretacyjne związane z wyjaśnieniem tego pojęcia wydają się tym niemniej niezwykle inspirujące, zwłaszcza wobec centralnych dla estetyki muzycznej Ingardena tematów tożsamości dzieła oraz jego ontycznego ugruntowania. Spróbuję dalej wskazać na kilka możliwości i tropów interpretacji dla pojęcia idealnej granicy, a co za tym idzie także dla możliwości rozumienia samego dzieła muzycznego w tekstach Romana Ingardena.

I.

Mówiąc o dziele muzycznym w estetyce Romana Ingardena często pomija się problem percepcji dzieła, przedstawiony najczytelniej w tekście *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego z tomu Przeżycie, dzieło, wartość*⁵. Jednak problematyka percepcji, a tym samym doświadczenia estetycznego, choć oddzielona od problematyki przedmiotowego statusu dzieła muzycznego jest w ujęciu Ingardenowskim konstytutywnym elementem estetyki muzycznej i bez odniesienia się do dzieła z tego punktu widzenia nie da się uzyskać jego pełnego obrazu. Doświadczenie jest jedynym i najlepszym sposobem poznania dzieła muzycznego; jest ono także w gruncie rzeczy jedynym sposobem bycia dzieła muzycznego dla nas odbiorców. Percepcja dzieła dokonuje się zdaniem Ingardena w wielu następujących po sobie fazach, procesach i aktach ujmowania i scalania, które nazywa on doświadczeniem estetycznym, o ile doprowadzone zostanie do końca i zwieńczone ujawnieniem się wartości estetycznej. Przeżycie, o ile właśnie stanie się doświadczeniem estetycznym⁶, przedstawia nam dzieło w pełni, choć

wykonanie dzieła-schematu (będące zdarzeniem polegającym na rozchodzeniu się fali dźwiękowej w obecności słuchaczy oraz z intencją realizacji konkretnego dzieła-schematu), które będzie dalej interpretowane jako wersja realizacyjna (w skrócie realizacja) dzieła-schematu, i które może być jednocześnie p o s t a c i ą dzieła w rozumieniu Ingardena, taką, o której można powiedzieć, że jest przedmiotem doświadczenia estetycznego, tj. jakiegokolwiek percepcji estetycznej.

⁵ Roman Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, w: idem, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

⁶ Ta terminologia nie jest konsekwentnie stosowana przez Ingardena, także w wielu innych

szczególnie sprofilowany, sposób. Odślania się ono słuchaczowi w ciągłości przebiegów czasowych⁷ (czasu przeżyciowego) w sposób wieloznaczny, domagający się dalszego zinterpretowania, a jednak spójny, choćby ze względu na możliwość wyróżnienia tego dzieła, tej konkretyzacji i tego doświadczenia. Począwszy od momentu, w którym dane jakości dzieła wywołają u odbiorcy tzw. emocje wstępną, przebieg doświadczenia estetycznego dzieli się na kilka faz⁸, które można od siebie odróżnić. Następują one po sobie w specyficznym rytmie naprzemiennego napięcia i odprężenia, zaś ich wewnętrzny przebieg zależy przede wszystkim od stopnia skomplikowania dzieła. Wszystko to dokonuje się w procesie nakładania się na siebie wspomnień i antycypacji dotyczących słuchanego utworu⁹ oraz często nachodzących na siebie oczekiwań wobec dzieła, bez których *nota bene* dzieło nie mogłoby być zidentyfikowane (wspomnienia te dotyczą tak większych, jak i mniejszych fragmentów dzieła, np. powtarzającego się materiału dźwiękowego lub też wcześniejszych wysłuchań tego samego utworu). Tym niemniej dzieło muzyczne uważa Ingarden za twór jednowarstwowy, a w przeciwieństwie do większości typów dzieł sztuki — niezłożony. Percepcja dzieła powinna zatem przebiegać w sposób mniej skomplikowany od percepcji dzieł innego typu. Właściwie dzieło muzyczne powinniśmy poznawać w całości w chwili jego usłyszenia i zapoznania się z jakościami słyszalnymi i możliwymi do wychwycenia podczas danego wykonania¹⁰. Dotyczy to tak dźwiękowych, jak i niedźwiękowych elementów dzieła, które, w np. przypadku muzyki instrumentalnej, często nie odsyłają poza siebie, a zatem nie wymagają dodatkowego czasu na przyswojenie i zrozumienie; dzieło ukazuje się i „znaczy” w czasie słuchania. Jednak, jak przyznaje Ingarden, to jednocześnie (do pewnego przynajmniej stop-

tekstach mówi on już albo wyłącznie o przeżyciu, albo o doświadczeniu, zachowując wymóg dokonania się czyli skończoności samego procesu, ale nie przywiązując wagi o wcześniejszych różnicach terminologicznych.

⁷ Por. R. Ingarden, op. cit., s. 29 („Odślania nam się ona [konkretna postać dzieła — przyp. M. S.] w czasowo rozpiętym procesie, nie od razu. Dzięki temu konkretna postać wcześniejszych partii dzieła wpływa, przy uświadomieniu ich sobie przez perceptora, na dalszy przebieg percepcji tegoż dzieła...”), a także s. 31.

⁸ Po pierwsze następuje rozpoznawanie kolejnych jakości (estetycznych, a więc zdolnych do wzbudzenia emocji w odbiorcy), dalej procesy scalania i chwytania całości, w jakie owe jakości się komponują i dopełnianie miejsc niedookreślonych dzięki wyobraźni. Wreszcie następuje wieńcząca cały proces odpowiedź emocjonalna na wartość estetyczną dzieła.

⁹ Por. Bogdan Pociąg, *Ostatnia fuga Bacha. Próba interpretacji fenomenologicznej w duchu Romana Ingardena*, w: *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego*, Kraków 1990, s. 273–286.

¹⁰ Ten postulat wynika także z faktu, że — jak mówi Ingarden — dzieło muzyczne wyróżnia się właśnie całością, pewną jakością, którą należy rozumieć jako spójność w percepcji.

nia) uchwycenie wielu wymiarów dzieła jest niezwykle trudne. A to ze względu na długość samego procesu słuchania, a to ze względu na ilość elementów wewnętrznej struktury dzieła, które nadbudowując się nad sobą tworzą skomplikowane rusztowanie, którego właściwe ujęcie, tj. maksymalizujące i różnicujące elementy znaczące w dziele, zależy często od uzyskanej w percepcji (doświadczeniu) przejrzystości lub, inaczej: od umiejętności przemierzania kolejnych szczebli konstrukcji we wszystkich możliwych kierunkach. Wobec trudności w uzyskaniu spójnego i jednoznacznego obrazu dzieła w doświadczeniu, a także w kontekście wysłuchanych jego wcześniejszych wykonań, które mogą być wzajemnie sprzeczne pod względem pewnych cech i sugerować inne „uposażenie jakościowe” dzieła (tj. mogą one słuchacza zwyczajnie wprowadzać w błąd), poznanie pełnej postaci dzieła w czasie doświadczania estetycznego, jak i sama ta postać staje się nieuchronnie pewną „idealną granicą”¹¹.

To bowiem czemu percepcja ma „dorównać”, jest nam w swej własnej, oryginalnej pełnej postaci bardzo trudno dostępne, jest pewną i d e a l n ą g r a n i c ą [podkreślenie M.S.], ku której mają być zbieżne „dobre” wykonania, zawsze jednak w pewnej mierze się od niej odchylające¹².

Każda percepcja dzieła muzycznego zmierza ku uchwyceniu dzieła-schema-tu jako dzieła, a więc w możliwie najwłaściwszy i najbardziej pełny sposób. Czy jednak pełna percepcja dzieła jest w ogóle możliwa? Pojęciem, któremu poświęca Ingarden dużo miejsca w tym kontekście, a które w pewien sposób łączy się z pojęciem idealnej granicy, jest pojęcie adekwatności percepcji (dzieła muzycznego). Filozof używa go przynajmniej w dwóch sensach. Po pierwsze przywołuje pojęcie adekwatności odnosząc się do poprawności wykonań dzieł i wówczas adekwatność ta opiera się na podobieństwie wobec dzieła-schema-tu. W innym sensie Ingarden używa pojęcia adekwatności odnosząc się do samej percepcji. W zależności od tego, czy odbiorca nastawiony jest na uzyskanie wiedzy o przedmiocie (dziele muzycznym), czy też dąży do pełnego doświadczenia estetycznego, a więc w efekcie do ukonstytuowania się wartości estetycznych, Ingarden mówi o epistemologicznej lub estetycznej adekwatności percepcji dzieła¹³.

¹¹ Por. Roman Ingarden, op. cit., s. 33–34. Oczywiście uzyskanie takiej spójnej wizji dzieła jest zupełnie niemożliwe poza doświadczeniem dzieła, lub, inaczej mówiąc, nie prowadzi do dzieła, ale do pewnego skrótu dzieła.

¹² Roman Ingarden, op. cit., s. 33–34.

¹³ Te dwa rodzaje adekwatności nie wyczerpują sensów, w jakich można o adekwatności mó-

Adekwatną percepcją dzieła muzycznego jako dzieła sztuki jest tylko takie przeżycie estetyczne, które dokonuje się ze względu na dzieło samo w sobie, nie zaś ze względu na skojarzenia z nim związane, jego założoną wartość symboliczną, miejsce w historii muzyki, czy też jego szersze (np. polityczne) znaczenie, oraz takie, które ma na celu uzyskanie satysfakcji estetycznej i prowadzi do ukonstytuowania się wartości estetycznych, innymi słowy takie, które jest immanentnie wartościowe estetycznie¹⁴. Jednocześnie, jak zauważa autor, adekwatność danej percepcji można dopiero stwierdzić po zakończeniu procesu poznania poprzez porównanie wyników z zadaniem, jakie się przed sobą postawiło. Co najczęściej wykracza już poza samo doświadczenie, a często i poza dziedzinę estetyki wąsko rozumianej¹⁵.

Pojęcie adekwatności w pierwszym przedstawionym tutaj rozumieniu wydaje się być używane przez Ingardena zgodnie z powszechną intuicją, która każe odbiorcom każde wykonanie dzieła odnosić do dzieła-schematu lub przyjmować wstępne założenie o ich wystarczającym podobieństwie. Jest ono także istotnie związane z adekwatnością estetyczną percepcji, a więc z adekwatnością w drugim omówionym sensie. Przyjęcie założenia o adekwatności wykonania jeszcze przed wysłuchaniem dzieła wydaje się niezbędne, aby dana percepcja (tj. doświadczenie dzieła) mogła uzyskać status poznawczo-estetyczny. Oczywiście także te założenia, jedno dotyczące konieczności wstępnej weryfikacji wykonania dzieła jako wykonania tego właśnie dzieła, opartej na relacji podobieństwa, a drugie dotyczące możliwości i pewności polegania na tejże relacji w percepcji dzieła, są założeniami, które odnoszą się bardziej do przekonań odbiorców niż do tejże konkretnej relacji i do konkretnego wykonania dzieła. Relacja taka, wciąż przy założeniu, że opiera się ona na porównaniu dwóch bytów, jest w oczywisty sposób relacją postulowaną czy też jednostronną, ponieważ odbiorca nie ma dostępu do dzieła-schematu poza doświadczeniem lub/i czytaniem partytury, z czego ten pierwszy sposób jest zdecydowanie najlepszy¹⁶. Dlatego właśnie nie tylko

wiść, a zaproponowane porównanie ma jedynie pomóc w odróżnieniu adekwatności estetycznej od jakiegokolwiek innej. Roman Ingarden, op. cit., s. 25.

¹⁴ W tym miejscu można by zauważyć, że pojęcie percepcji jest szersze niż pojęcie doświadczenia estetycznego oraz że percepcja jest doświadczeniem estetycznym tylko w pewnym swoim przebiegu, o ile spełnione zostaną określone warunki, o których mowa była wcześniej.

¹⁵ Roman Ingarden, op. cit., s. 23.

¹⁶ Ingarden zakłada intersubiektywny dostęp do dzieła-schematu (bytu intencjonalnego), ale, jak o tym będzie jeszcze mowa, ten właśnie dostęp, jako zapośredniczony albo przez partyturę, która sama jest jedynie zapisem warunków wykonania dzieła, albo przez samo wykonanie dzieła, jest obarczony licznymi trudnościami. „Usłyszenie i percepcja dzieła to jedyna droga, na której można

dzieło-schemat, ale także dzieło powstałe w procesie doświadczenia estetycznego, jak o tym mówi Ingarden, wydaje się być idealną granicą.

Dzieło jest także idealną granicą — co więcej granicą ruchomą — w innym sensie, jak zauważa autor *Utworu muzycznego i sprawy jego tożsamości*. Granicę wyznaczają tutaj warunki określające dzieło (tj. wykonanie dzieła) wraz z możliwością, czy możliwościami ich realizacji. W tym właśnie sensie granica ta jest granicą ruchomą. Ulega ona zmianom wraz z epoką historyczną, stylem wykonawczym czy też społecznymi konwencjami odbioru muzyki. Jest oczywiste, że poza wyznaczonymi przez partyturę warunkami, nazwijmy je koniecznymi lub obiektywnymi w tym sensie, że odnoszą się one do dzieła, w tym także zawartymi tam postulatami np. emocjonalnego wyrazu, nastrojenia, dramatycznej „treści”, partytura dzieła koduje także elementy, które są społecznie i historycznie zmienne¹⁷. Dane wyznaczające kształt dzieła przybierają różną postać w różnych okresach. To, co było możliwe w okresie Renesansu, nie jest już możliwe w XIX wieku. To, co było oczekiwane i milcząco zakładane w okresie Romantyzmu, staje się zbędne w wykonaniach współczesnych, itd. Ingarden pisze:

„Idealną granicę” [podkr. M.S.], którą ma stanowić samo dzieło muzyczne, można rozumieć w sensie granicy matematycznej. Ruchomość jej w poszczególnych epokach jest ograniczona przez partyturę, a jest ona tylko dlatego możliwa, iż partytura wyznacza dzieło jako twór schematyczny, pod pewnymi względami niedookreślony¹⁸.

Z jednej strony partytura określa właśnie warunki wykonania dzieła, które w innym wypadku mogłoby rozminąć się całkowicie z intencjami autora, choć, jak mówi Ingarden, są to zawsze jedynie warunki graniczne wykonania danego dzieła („najniższe jakości dźwiękowe” siłą rzeczy nie mogą zostać dookreślone ani z resztą w partyturze, ani w samym dziele-schemacie), zaś z drugiej strony

uchwycić pełne dzieło w jego pozadźwiękowej, emocjonalnej i estetycznie wartościowej nadbudowie, lub — jak mówią inni — w jego artystycznym sensie i znaczeniu”. Roman Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1958, s. 150.

¹⁷ Por. Roman Ingarden, *O zagadnieniu percepcji...*, op. cit., s. 34. Jak słusznie zauważa Ingarden, zmiana warunków w zakresie wykonawstwa muzyki (np. wprowadzenie nowych instrumentów, inny zakres brzmień, inne sposoby wydobywania dźwięków, zmiana sposobów produkcji instrumentów muzycznych itd.), związane z tym lub zupełnie niezależne zmiany stylistyczne, wszystko to z konieczności zmienia, przesuwa tę granicę, jednak, jak sugeruje Ingarden, dotyczy to raczej dłuższych okresów, zmiany w obrębie epok, a nie np. miesięcy.

¹⁸ Ibidem, s. 34 (przyt. 2).

sama stanowi produkt konwencjonalnego systemu zapisu, który ulegał i ulega wciąż licznym zmianom i modyfikacjom. Można by wobec tego powiedzieć, modyfikując stwierdzenie Ingardena, że ruchomość tej granicy w dużym stopniu wynika z charakteru partytury, choć jest także w pewnym stopniu właśnie przez nią ograniczana.

W innym miejscu Ingarden zauważa, że do pewnego stopnia osiągnięcie artysty w wykonaniu dzieła pokrywa się z tym, co uchwycić może kompetentny¹⁹ słuchacz danego wykonania w sensie poprawności czy też bliskości tego wykonania względem dzieła-schematu.

„Idealna granica”, do której zbliżają się „dobre” wykonania w poszczególnych epokach, stanowi możliwy do osiągnięcia „idealny” przedmiot estetyczny: jest on współwytworem artysty-muzyka-twórcy i wykonawcy. Utwór słyszany w pewnym wykonaniu przez kogoś we właściwej i adekwatnej percepcji (tzn. zbliżający się w swej postaci, o ile możliwości, do jednej z owych idealnych granic), stanowi konkretny przedmiot estetyczny resp. konkretyzację estetyczną danego dzieła sztuki, i to konkretyzację „poprawną”²⁰.

O idealnym przedmiocie estetycznym pisze także Ingarden przy okazji omawiania problemu tożsamości dzieła muzycznego. Idealny przedmiot estetyczny jest tym, co przewidują partytura oraz autor dzieła-schematu²¹. Jest on równoznaczny z ogólnym pojęciem dzieła, jakie wytwarza sobie słuchacz dzięki kolejnym wysłuchaniom (różnych) wykonań dzieła.

[...] ściśle biorąc nigdy nie znamy w pełni dzieła muzycznego jako idealnego przedmiotu estetycznego. Z partytury, z uzyskanych wielu, ale w gruncie rzeczy zawsze tylko nielicznych wykonań, ewentualnie z informacji autora — wciąż przy założeniu, że dokonane percepcje dzieła były adekwatne — możemy jedynie domyślać się, na ogół nierównie gorzej niż sam autor, jakim w danym przypadku ma być ów idealny przedmiot estetyczny²².

W rozdziale *Sposób istnienia dzieła muzycznego* pracy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* Ingarden używa określenia „idealna granica” tym ra-

¹⁹ Kompetencja taka dotyczyłaby znajomości praktyki muzycznej wraz z wyznaczającą ją teorią w stopniu porównywalny z tym, jaki musi posiadać wykonawca muzyki w danym przypadku, tj. będzie inna dla muzyki Mozarta, inna dla muzyki Bacha a jeszcze inna dla muzyki Szostakowicza.

²⁰ Roman Ingarden, *O zagadnieniu percepcji...*, op. cit., s. 33.

²¹ Por. Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 283.

²² Ibidem, s. 283.

zem dla scharakteryzowania trudności związanych z realizacją czy utrwaleniem dzieła.

„[...] samo dzieło zaś pozostaje nadal jakby idealną granicą, do której zmierzają intencjonalne domniemania aktów twórczych autora czy aktów percepcyjnych słuchaczy”²³.

I dalej pisze Ingarden: „Jest ono, jako ta idealna granica [podkr. M.S.], jedno i to samo w przeciwstawieniu do wielu konkretyzacji w poszczególnych wykonaniach”²⁴.

Tę kwestię obarczoną przeze mnie tutaj znakiem zapytania — czy poszczególne wykonania i realizacje mogą uchwycić dzieło-schemat jako takie, czy też na poziomie realizacji dzieła zawsze dochodzi do istotnych zniekształceń i zafałszowań? — określa dalej filozof mianem zagadnienia tożsamości dzieła muzycznego. Jest to o tyle istotne, że, jak pamiętamy, kwestię tożsamości dzieła muzycznego rozumianą tutaj ontologicznie, tj. tożsamości dzieła rozumianej jako utrzymanie jego podstawowej przedmiotowej i bytowej jedności (zespołu cech określających dzieło przedmiotowo w wystarczający sposób) mimo różnych i nie pasujących do siebie nawzajem realizacji, rozwiązał Ingarden twierdząc, że suma wszystkich określeń dzieła (w tym np. jego historycznych określeń) świadczy o nim w sposób wystarczający dla jego identyfikacji. Chodziłoby więc w tym zagadnieniu jedynie o to, czy liczne różniące się od siebie wykonania zbytnio nie podważają jedności i tożsamości dzieła. Ingarden rozwiązuje ten problem uznając, że zarówno partytura, jak i intencjonalne autorskie określenia dzieła czerpane z innych źródeł (muzykologicznych), wystarczająco dobrze wyznaczają dzieło. Problem tożsamości dzieła w sferze ontologii nie jest według Ingardena tak trudny, jak się to czasem przedstawia²⁵. Jest jego zdaniem o wiele bardziej sensownym mówić o jednym dziele, które skomponowane zostało przez danego kompozytora w tym a tym czasie, w takim to a takim stylu i zapisane w taki sposób i które dalej funkcjonuje w licznych wykonaniach, niż twierdzić, że dzieło „rozpada się” na wiele przedmiotów powiązanych w jakiś sposób ze sobą²⁶. Tym niemniej w kontekście wspomnianych wyżej przekonań Ingardena, tożsamość dzieła wcale nie wydaje się zagadnieniem trywialnym. Co prawda można taki przedmiot

²³ Roman Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 262.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ingarden mówi nawet o problemie tożsamości dzieła jako o pseudo problemie.

²⁶ Od czasu napisania przez Ingardena jego pracy pojawiło się mnóstwo ontologicznych teorii dzieła, które taką możliwość traktują poważnie. Mam na myśli choćby różne wersje teorii typów (*types and tokens*), które dzieło-schemat traktują jako typ, którego realizacją (żetonem) jest każde wykonanie (przy założeniu spełnienia określonych warunków).

w zadowalający sposób opisać, utrzymując przy tym w mocy całą tradycję historyczno-muzykologiczną i estetyczną, co udowodnił już sam Ingarden, jednak nie bez trudności. Na nie właśnie, na trudności w jednoznacznym wyznaczeniu, a dalej uchwyceniu i rozumieniu dzieła muzycznego, wskazuje wyraźnie używane przez Ingardena nieprzypadkowo wyrażenie „idealna granica”.

II.

Już na pierwszy rzut oka widać, że w poszczególnych przytoczonych cytatach Ingarden używa pojęcia „idealna granica” nieco inaczej, co sugeruje różne rozumienia lub zastosowania tego pojęcia. Powoduje to oczywiście duże trudności interpretacyjne. Mówiąc na przykład o „poprawnej” konkretyzacji dzieła-schematu, Ingarden mówi o odchylaniu się od idealnej granicy („Im więcej dana konkretyzacja odchyła się od owej »granicy«, tym mniej jest poprawna”²⁷), porównując natomiast dzieło z idealnym przedmiotem estetycznym („idealna granica, do której zbliżają się »dobre« wykonania w poszczególnych epokach, stanowi możliwy o osiągnięcia »idealny« przedmiot estetyczny”²⁸), zwraca on uwagę na konieczność współdziałania wykonawcy, twórcy oraz słuchacza w procesie „docierania” do dzieła²⁹. Najmniej jasne w tym kontekście wydaje się pojęcie „odchylania się”. O ile idealna granica stanowi granicę/kres w rozumieniu matematycznym, poszczególne wykonania mogą być wobec niej zbieżne — dążyć do niej/niego. Jeśli jednak mowa jest o odchylaniu się od granicy, wówczas wydaje się, że stanowi ona coś w rodzaju geometrycznej krzywej wyznaczonej przez co najmniej kilka punktów na tyle dokładnie, aby można było w poszczególnych wypadkach mówić o odchylaniu się od niej. Wydaje się z kolei, że możliwość orzekania o tym, czy dane wykonanie zbliża się do idealnej granicy wymaga z kolei, aby granica ta miała jakieś określone miejsce, była jakoś usytuowana. Wyrażenie to sugeruje, że mamy do czynienia z wyraźnie zaznaczoną i określoną linią raczej niż z horyzontem, który odsuwa się w miarę jak zmienia się punkt naszego położenia, choć to właśnie byłoby być może najlepszym określeniem dzieła-schematu³⁰. Pojęcie zbliżania się jest tutaj mylące choćby dlatego, że może sugerować określenie ilościowe, które relacja podobieństwa zdaje się zakładać,

²⁷ Ibidem, s. 35 (przyp. 2).

²⁸ Por. Roman Ingarden, *O zagadnieniu percepcji...*, op. cit., s. 33.

²⁹ Por. ibidem.

³⁰ Ingarden posługuje się także metaforą horyzontu. Odwołując się do Husserla i jego pojęcia różnych horyzontów percepcji, można by w tym miejscu zwrócić uwagę na wielość doświadczeń, które wpływają na nasz odbiór oraz kształtowanie się owej granicy w doświadczeniu estetycznym dzieła muzycznego.

podczas gdy mowa jest jedynie o kierunku (zbliżają się, a nie oddalają) a nie o relacji podobieństwa.

Jeśli zarówno artysta-twórca-wykonawca, jak i odbiorca dążą do osiągnięcia pewnej granicy, a zarazem ich wysiłki oceniane są właśnie ze względu na to, na ile im się to udaje, to wydawałoby się, że jeśli nawet nie możemy sobie wyobrazić osiągnięcia takiej idealnej granicy, musi istnieć przynajmniej możliwość ustalenia jej choćby relatywnego położenia lub opisanie go właśnie w tym celu. Można by się także zastanawiać, czy poprawność wykonania, o której mówi Ingarden, jest pierwszym stopniem na drodze ku ideałowi, oraz czy wobec tego można powiedzieć, że im bardziej poprawne jest wykonanie tym bliższe jest ono ideału, czy też jest ono jedynie koniecznym warunkiem, aby wykonanie to można było uznać za przynależące do dzieła-zbioru? Idealną granicę stanowiłoby więc raz to, co wyznacza najwyższy stopień poprawności danej realizacji dzieła, a innym razem to, jak uobecnia się w danej realizacji dzieło-schemat. Czy wobec tego dzieło muzyczne w ujęciu Ingardena mieści się właśnie w takim zakresie? Oscylując pomiędzy nieosiągalnym a postulowanym ideałem, a historyczno-społecznie i konwencjonalnie wyznaczonym początkiem rozpoznania?

III.

Choć używane przez Ingardena pojęcie idealna granica jest w swojej wieloznaczności, przynajmniej na pierwszy rzut oka, zasadniczo mylące (nie udaje się bowiem znaleźć takiej jednej metafory, która byłaby tą właśnie granicą we wszystkich przywoływanych wyżej sensach, a tym bardziej „zobaczyć” dzieła jako spełniającego wszystkie zasugerowane sensory), należałoby jednak spróbować przemyśleć inne jeszcze możliwości interpretacyjne, które być może pozwolą spojrzeć na terminologię Ingardenowską z większym zrozumieniem. Zacznijmy od pojęcia granica. W PWN-owskim słowniku poprawnej polszczyzny granica to „linia zamykająca pewien określony obszar lub oddzielająca go od innego”³¹. Ten sposób rozumienia pojęcia granica jest zgodny z moją przynajmniej intuicją. Jednak samo to pojęcie mieści w sobie jeszcze inne możliwości znaczeniowe. Tradycja grecka przekazała nam o wiele szersze i ciekawsze znaczenie pojęcia granica, gr. *peras*. W *Metafizyce* Arystoteles wyróżnia kilka znaczeń *peras*, tłumaczonego na język polski jako kres:

³¹ *Wielki słownik poprawnej polszczyzny PWN*, red. Andrzej Markowski, Warszawa 2004, s. 302.

Kresem nazywa się kraniec danej rzeczy, tzn. ostatni punkt, poza którym nie można już znaleźć żadnej części oraz pierwszy punkt, wewnątrz którego znajduje się każda część. Jest nim także forma przestrzennej wielkości albo tego, co ma wielkość; także cel każdej rzeczy, ku któremu skierowany jest ruch i działanie [*terminus ad quem*], a nie ten, od którego wychodzi [*terminus ad quo*], chociaż czasem nadaje się tę nazwę jednemu i drugiemu [...]. Kresem jest też substancja każdej rzeczy i istota każdej rzeczy; jest bowiem kresem poznania, a jeżeli poznania, to i przedmiotu³².

Jak podkreśla Giovanni Reale w *Historii filozofii starożytnej* greckie pojęcie kresu pod wieloma względami przeciwstawia się temu, co dziś rozumiemy pod tym terminem. Kres zawiera w sobie to, co jest przed nim, zaś doskonałość zawsze wiąże się z ograniczeniem, byciem zawartym w całości i wyznaczonym granicami, stąd pierwsza zasada w filozofii to także kwestia ograniczenia, zawarcia³³. Jeżeli weźmiemy pod uwagę to starożytne rozumienie granicy, pewne niejasności Ingardenowskich opisów wydadzą się mniej rażące. Granica nie stanowi już ani nie potrzebuje dla swojej wizualizacji linii, konturu, brzegu. Nie jest ona wyłącznie linią podziału, przebiegiem oddzielającym coś od czegoś. Jej ograniczenie jest jednocześnie zawarciem, odniesieniem się do tego co było, a nie wyłącznie demarkacją. Kres jest raczej kulą, w obrębie której mieści się to, co kres sobą określa. Punkt dojścia zarówno jak i punkt wyjścia — jak mówi Arystoteles — zawierają się w pojęciu granicy. Nie ma także powodu, aby metaforykę przybliżania wykorzystaną przez Ingardena traktować dosłownie. Przybliżanie się do idealnej granicy wcale nie musi być traktowane jako coś, co się da wyliczyć lub zmierzyć. Przybliżanie się jest przecież tak kwestią intencji, jak i rozpoznania. Za każdym razem oceną zajmuje się podmiot, który do dzieła-schematu może się „zbliżyć”, jedynie tworząc swój własny przedmiot estetyczny (i d e a l n y, jak zaznacza Ingarden, przez to właśnie, że w zamierzeniu słuchacza stara się „być” samym dziełem-schematem).

IV.

Władysław Stróżewski w pracy *Mimesis i methexis*³⁴ czyni pojęcie uczestnictwa, partycypacji (gr. *methexis*) jednym z podstawowych pojęć interpretacji

³² Arystoteles, *Metafizyka*, V, 1022a, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Metafizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, Warszawa 2003, s. 704.

³³ Por. Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej*, tłum. Edward I. Zieliński, t. V, Lublin 2002, s. 87.

³⁴ Władysław Stróżewski, *Mimesis i methexis*, w: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

sztuki. Według Stróżewskiego *methexis* trafnie odnosi się do relacji pomiędzy dziełem sztuki a konkretnym przedmiotem, w którym i poprzez który dzieło to się przejawia, a który Ingarden w swojej estetyce nazywa podstawą bytową [dzieła]. W odniesieniu do teorii Ingardena Stróżewski rozpatruje relację uczestniczenia jako relację pomiędzy przedmiotem intencjonalnym czyli dziełem-schematem, a przedmiotem realnym czyli fundamentem bytowym dzieła. W przypadku dzieła muzycznego warto pamiętać, że fundament bytowy stanowią albo partytura, albo nagranie. Pytanie o relację fundowania i o jej charakterystykę prowadzi dalej Stróżewskiego do stwierdzenia, że uczestnictwo, o jakim może być tutaj mowa, dotyczy szeroko rozumianej zależności bytowej, na którą składają się pochodność bytowa, zależność egzystencjalna, a być może także materiałowa oraz strukturalna. Dzieło sztuki, jak mówi Stróżewski:

[...] uczestniczy w pewien szczególny sposób w swej podstawie bytowej [...] istnienie dzieła partycypuje w istnieniu (byciu, esse) jego materialnego fundamentu, korzysta — mówiąc obrazowo — z jego ‘mocy’, w szczególności zaś z jego egzystencjalnej niezależności³⁵.

Stróżewski podaje przykłady dzieł malarskich, rozważając wpływ materiału na obraz, a raczej, można by powiedzieć, wpływ materiału na malowidło, a poprzez to malowidło na dzieło³⁶. Pewne uwarunkowania podłoża bytowego, np. płótna, szkła, czy innego typu materiału, niewątpliwie wpływają na całość dzieła, a cechy materiału stają się cechami dzieła. W przypadku dzieła muzycznego, zauważa autor, podłoże stanowi dźwięk (fizyczne zdarzenie słyszalne) lub zapis nutowy (w postaci znaków na papierze). Właściwie jednak podłoże dzieła stanowią w tym wypadku nie tyle znaki, co ich znaczenie: konwencjonalne znaczenie związane z systemem, na którego obszarze znaki te funkcjonują, jak mówi Stróżewski³⁷. Być może także dzieło muzyczne partycypuje w pewnych strukturach rodzajowych (np. w formie opery czy koncertu skrzypcowego). Stróżewski wskazuje na kilka rodzajów uczestnictwa, które należy dostrzec i zanalizować w przypadku muzycznego dzieła sztuki. Jednak najważniejszą z nich jest zależność egzystencjalna oraz bytowo-strukturalna, tj. zależność od konkretnych własności podłoża bytowego, np. od jego struktury. Ingarden w swojej koncepcji także podkreśla zależność egzystencjalną dzieła sztuki, w tym dzieła muzycznego, od podłoża, na którym zostało ono utrwalone, a więc np. od nagrania lub od za-

³⁵ Ibidem, s. 75.

³⁶ Ibidem, s. 79.

³⁷ Ibidem, s. 80.

pisu nutowego. Jeśli nagranie i zapis nutowy danego dzieła-schematu zostaną zniszczone, dzieło-zbiór może (i najprawdopodobniej tak właśnie się stanie) zaniknąć, przestać istnieć, a zatem i dzieło-schemat oddzielone od aktów intencjonalnych nie będzie mogło dłużej trwać. Dostęp do dzieła-schematu staje się jeśli nie niemożliwy, to w każdym razie stopniowo coraz trudniejszy³⁸. Dzieło muzyczne mogłoby co prawda zostać odtworzone bez szczególnego zaburzenia ani własnej struktury, ani relacji, o której jest mowa, jednak najczęściej niemożność odwołania się do zapisu dzieła powoduje, że zostaje ono zapomniane³⁹. Tym niemniej w koncepcji Ingardena sprawa zapośredniczenia materiałowego — tj. zależności od instrumentarium czy też możliwości wykonawczych — oraz zależności egzystencjalnej od zapisu nutowego czy też nagrania przedmiotu estetycznego, czyli, jak moglibyśmy powiedzieć, dzieła dla nas, nie jest tak ważna, pozwolę sobie zauważyć, jak inna zależność od dzieła-schematu jako punktu dojścia (i wyjścia). Być może także w tym wypadku można byłoby mówić o uczestniczeniu (*methexis*). Tym razem jednak to dzieło — przedmiot estetyczny czy też dzieło-wykonanie — uczestniczą w dziele-schemacie, a nie na odwrót. Jeżeli w ogóle można tutaj mówić zasadnie o relacji uczestnictwa, to relacja ta byłaby tutaj odwrócona. Czy jednak w takim ujęciu dzieło-schemat nie staje się już nie „idealną granicą” ale „idea” lub „ideałem” w sensie platońskim? Dzieło jest tworem ponadindywidualnym i ponadczasowym (choć nie pozaczasowym), które posiada indywidualność jakościową, realizowaną zawsze z pewnymi różnicami w swoich poszczególnych wykonaniach, ale przede wszystkim dzieło-schemat jest właśnie schematem przeznaczonym do realizacji i stanowi to jedną z najważniejszych jego charakterystyk według Ingardena.

Przyjmując przeświadczenie o konieczności (a może właśnie postulat?) uczestniczenia (*methexis*) w dziele-schemacie, na jakie naprowadza artykuł Stróżewskiego, proponuję zastanowić się nad inną jeszcze możliwością interpretacyjną relacji, którą zdaje się wyznaczać metaforyczne określenie dzieła jako idealnej granicy. Być może dzieło stanowi coś w rodzaju idei regulatyw-

³⁸ Sam Ingarden pamięta o społecznym bycie dzieła oraz o jego licznych kopiach (kopiach jego wykonań) w pamięci. Kopie te są często bardzo niedoskonałe, zaś społeczny byt dzieła zależy od jego wykonań, nagrań oraz opisów w literaturze. Wydaje się jednak nieuniknione, że dzieło, którego byt nie jest podtrzymywany — choćby w nowych, nawet przybliżonych zapisach czy nagrań, wykonaniach — staje się coraz mniej „żywe”, aż wreszcie zostaje zapomniane i przestaje istnieć.

³⁹ Ta możliwość w przypadku dzieł wykonywanych jest przecież najeżona trudnościami. Zaś w przypadku dzieł nie wykonywanych lub bardzo rzadko wykonywanych sami kompozytorzy bardzo często zdają sprawę z niemożliwości odtworzenia utworu, do którego zaginęła partytura.

nej⁴⁰? W opisach, o których była do tej pory mowa, Ingarden zwraca uwagę na dwie podstawowe kwestie: na konieczność relacji między dziełem-schematem a jego wykonaniem lub, inaczej: na obecność a zarazem na dystans wobec dzieła-schematu. Innymi słowy dzieło-schemat jest i musi być punktem dojścia dla wszelkich działań muzycznych (procesu kompozytorskiego, wykonawczego i odbiorczego), a jednocześnie nie jest ono w żaden sposób w pełni uchwytnie. W tym więc sensie, podobnie jak idea regulatywna, staje się *focus imaginarius* wyobraźni bez względu na to, że nie ma ona swego odpowiednika w rzeczywistości, tak samo dzieło-schemat wyznacza zakres ludzkiego myślenia i działania w estetyce muzycznej, nie będąc jednocześnie empirycznie dostępnym (wykracza ono poza doświadczenie odbiorcy lub muzyka wykonawcy, a nawet poza doświadczenie samego kompozytora). W tym miejscu można by się także odwołać się do innej idei (Kanta), a mianowicie do koncepcji idei estetycznych. Idea estetyczna jest według Kanta wytworzonym przez wyobraźnię przedstawieniem, któremu nie odpowiada żadne określone pojęcie i „co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani zrozumiałym uczynić go nie może”⁴¹. Trochę dalej wyjaśnia Kant użycie słowa idea w odniesieniu do owych wyobrażeń.

Tego rodzaju przedstawienia [wytwarzane przez] wyobraźnię można nazwać ideami — z jednej strony dlatego, że przynajmniej zmierzają ku czemuś, co leży poza granicą doświadczenia i w ten sposób usiłują się zbliżyć do unaoczniającego przedstawienia pojęć rozumowych (...) co nadaje im pozór obiektywnej rzeczywistości; z drugiej, zaś strony — i to głównie — dlatego, że żadne pojęcie nie może im, jako wewnętrznym danym naocznym, być całkiem adekwatne⁴².

Kant odnosi idee estetyczne do przyrody oraz do poezji. W tej dziedzinie, jego zdaniem, najlepiej objawia się moc wyobraźni i tutaj właśnie najlepiej widać, jak potrzebne są idee estetyczne, aby można było „odebrać” jakiś fragment tekstu poetyckiego. Wydawałoby się, że muzyka, w ujęciu Kanta stanowiąca przede wszystkim swobodną grę napięć, nie korzysta z idei estetycznych w tym właśnie sensie. Jednak przywołałam tutaj pojęcie idei estetycznych w jeszcze innym celu. Jeśli w jakimś sensie możemy mówić o niezależności materiału muzycznego w doświadczeniu kompozytorskim od zapisu i nagrania tego materiału, to właśnie być może odnosząc się do czegoś bardzo podobnego do tego, o czym

⁴⁰ Dziękuję bardzo prof. Iwonie Lorenc za zasugerowanie mi tego tropu interpretacyjnego.

⁴¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Gałecki, Warszawa 2004, s. 242.

⁴² *Ibidem*, s. 243.

mówił w *Krytyce władzy sądzienia* Kant. Jeśli można by nazwać ów określony sposób ujęcia materiału muzycznego mianem idei muzycznej⁴³, to jedynie w analogii wobec Kantowskiego ujęcia idei estetycznych. W rozumieniu Kantowskim idee estetyczne są tak samo ważne dla poety, jak dla osoby, która natrafia na nie czytając wiersz. Dzięki pewnym wyrażeniom języka odbiorca tworzy w swej wyobraźni idee estetyczne, do których wcześniej mógł sięgać i których wyrazu pragnął autor. Jednocześnie ze względu na elastyczność i płynność znaczeń związanych z ideami estetycznymi, które, jak mówi Kant, budzą tyle myśli „ile nigdy nie można połączyć w jednym określonym pojęciu”⁴⁴, nie może być mowy o dokładnym powtórzeniu, czy też sięgnięciu do tego samego obrazu (tej samej idei). Ujęcie które zastosował autor (metafora, porównanie, opis) mogłoby być zupełnie inne. Idee estetyczne funkcjonują więc jako punkt odniesienia zarówno dla kompozytora, jak i dla odbiorcy (niewątpliwie, powiedzielibyśmy, zapośredniczony społecznie czy kulturowo), ale jednocześnie z założenia budzą one za każdym razem skojarzenia zbyt liczne i rozległe, aby można było mówić o konkretnej idei estetycznej, czy też o jednomyślności co do jej rozumienia. Podobnie jak w Kantowskiej koncepcji *sensus communis*, rozległy obszar znaczeń raczej, niż jakieś konkretne znaczenie, pozwala tutaj na porozumienie. Koncepcja idei estetycznych jest niezwykle ciekawa ze względu na jeszcze coś innego. Mówiąc o ideach estetycznych, których genialnym wyrazem jest sztuka, Kant kładzie ogromny nacisk na ich wieloznaczność, a przede wszystkim na ich powiązanie z wieloma obrazami. To dlatego właśnie, jak sądzi Kant, idee estetyczne nie dają się ująć za pośrednictwem jednego pojęcia. A jednocześnie są one czytelne i „żywe” właśnie ze względu na owo ścisłe połączenie z obrazami, wizjami, uczuciami. Jeśli więc można by bez szkody dla czytelności wywodu powiedzieć o muzyce, że wyraża ona lub odnosi się do idei, to właśnie w tym sensie, jaki rozwija w swojej III *Krytyce* Kant, w sensie idei estetycznych. Idee nie są tym samym, co znaczenia zawarte w dziele, bowiem ich korelatem są obrazy, emocje, metafory. Jeszcze raz zacytuję Kanta, według którego idea estetyczna: „służy idei rozumowej zamiast logicznego przedstawienia, właściwie do tego, by ożywić umysł przez otwarcie mu widoku na nieprzejrzaną pole pokrewnych wyobrażeń”⁴⁵. W odniesieniu do poezji, w której idee estetyczne najpełniej i najlepiej się przejawiają, Kant mówi, że:

⁴³ Termin idei muzycznej był wielokrotnie używany w historii estetyki muzycznej i zdają sobie sprawę, że obarczony jest licznymi trudnościami.

⁴⁴ Immanuel Kant, *Krytyka władzy...*, op. cit.

⁴⁵ Ibidem, s. 244.

ideę rozumową (...), ożywia on [autor — przyp. M.S.] atrybutem, który wyobraźnia (wspominając wszystkie przyjemności minionego pięknego dnia letniego, jakie przywodzi nam na pamięć pogodny wieczór) łączy z tym wyobrażeniem i który budzi mnóstwo czuć i wyobrażeń ubocznych, dla jakich nie znajdujemy odpowiedniego wyrażenia⁴⁶.

Jeśli więc idee estetyczne są nie tylko tymi tematami, które najlepiej przemawiają poprzez sztukę, ale i tymi elementami, które pobudzają wyobraźnię wieloma wyobrażeniami i uczuciami, wówczas nie ma powodu, aby sądzić, że muzyka nie posługuje się nimi.

V.

To bowiem, co nie ma granic, nie sprawia przyjemności i jest trudne do zrozumienia.
Arystoteles, *Retoryka*⁴⁷

Ponieważ jednak granica sama jest czymś pozytywnym, należącym zarówno do tego, co znajduje się wewnątrz niej, jak i do przestrzeni leżącej poza danym ogółem, przeto przedstawia ona jednak pewne rzeczywiste pozytywne poznanie, w którym rozum przez to tylko bierze udział, że rozpościera się aż do tej granicy, w ten sposób jednak, że nie stara się jej przekroczyć, albowiem poza tą granicą znajdzie przed sobą próżną przestrzeń, w której może wprawdzie myśleć formy rzeczy, lecz nie rzeczy same. Atoli ograniczenie obszaru doświadczenia przez coś, co jest poza tym rozumowi nieznanne, jest jednak poznaniem, które pozostaje rozumowi jeszcze i na tym stanowisku.

I. Kant, *Prolegomena*...⁴⁸

Użycie przez Ingardena pojęcia „idealnej granicy” w odniesieniu do percepcji dzieła muzycznego, a później także samego dzieła może zaskakiwać. Z jednej strony Ingarden jest pewien, że dzieło jako oryginał czyli dzieło-schemat jest wystarczająco określone, nawet biorąc pod uwagę niedoskonałość zapisu nutowego, aby mogło pełnić rolę wzorca dla wszelkich następnym wykonań oraz aby zachować indywidualność i stabilność bytową (tj. tożsamość), a jednocześnie pojęcie idealnej granicy wskazuje, być może silniej niż wszy-

⁴⁶ Ibidem, s. 245 (podkreślenie M.S.).

⁴⁷ Arystoteles, *Retoryka*, tłum. Henryk Podbielski, Warszawa 1988, s. 254. „To bowiem, co nie ma granic, nie sprawia przyjemności i jest trudne do zrozumienia. Granicę wszystkim rzeczom wyznacza przecież liczba [...]”

⁴⁸ Immanuel Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. Benedykt Bornstein, Warszawa 1993, s. 118.

stkie inne używane przez autora wyrażenia na to, że dzieło jest przecież zawsze nieokreślone, nawet w najbardziej satysfakcjonującym wykonaniu pozostaje ono pełne luk i „niedomknięć”. Dzieło nie jest dość zwarte i określone jakościowo, aby nie można było mówić o ciągłym poszukiwaniu lepszych i celniejszych form jego realizacji; jako przedmiot percepcji dzieło jest idealną granicą, która wciąż się oddala.

[...] samo dzieło zaś pozostaje nadal jakby idealną granicą [podkr. M.S.], do której zmierzają intencjonalne domniemania aktów twórczych autora, czy aktów percepcyjnych słuchaczy. Jest ono jakby intencjonalnym odpowiednikiem wyższego rzędu przynależnym do całej mnogości aktów intencjonalnych, oczywiście spełnianych przez realnych ludzi, obarczonych realnymi narządami zmysłowymi [...] Jest ono, jako ta idealna granica, jedno i to samo w przeciwstawieniu do wielu konkretyzacji w poszczególnych wykonaniach [...]

Chciałabym zatrzymać się na chwilę przy tym właśnie określeniu, jakie przywołuje Ingarden, dla wskazania na jedyność dzieła. Píše więc „jest ono, jako ta idealna granica, jedno i to samo w przeciwstawieniu do wielu konkretyzacji...”. W jakim sensie dzieło już w percepcji, a przed interpretacją czy przemyślanym odwołaniem się do niego, może wskazywać na swoją jedyność? Wedle Ingardena ta sprawa jest oczywista, ale i daje się zrozumieć przez odwołanie do samego pojęcia doświadczenia, dzięki któremu tożsamość dzieła zostaje zagwarantowana, podobnie jak tożsamość podmiotu. Jednakże do tego niepotrzebna byłaby metafora idealnej granicy.

Wszystkie metaforyczne użycia ujęcia „idealnej granicy”, jakie przywołuje w swoich pracach Ingarden, mają jedną wspólną cechę. Wyznaczają one ideał w sensie postulatycznym. Ideał, do którego dąży każdy wykonawca oraz każdy odbiorca. Ideał ten jest być może nieosiągalny (w sensie znajdowania się właśnie *na granicy*), ale jest on bardzo wyraźnie „obecny” w intencji ich obu⁴⁹. Warunkiem na drodze osiągnięcia tego ideału jest zarówno adekwatność percepcji (jest ona niewątpliwie warunkiem *sine qua non*), jak i wierność dziełu, o której pisze Ingarden.

⁴⁹ Podważając nieco intuicje wielu czytelników, idealność dzieła sytuuje teraz Ingarden pozytywnie w sferze możliwości, choć mówi także wyraźnie o idealnym przedmiocie estetycznym. Być może, idealny przedmiot estetyczny, w tym ujęciu, rozumiany być może podobnie jak idealny przedmiot w rozumieniu U. Eco. O ile jednak u Eco idealny przedmiot wyznaczony jest właśnie oczywiście oczekiwaniami czytelnika (czytelników), o tyle, w rozumieniu Ingardena, wyznaczony jest on wyłącznie poprzez dzieło-schemat.

Utwór słyszany w pewnym wykonaniu przez kogoś we właściwej i adekwatnej percepcji (tzn. zbliżający się w swej postaci, o ile możliwości, do jednej z owych idealnych granic), stanowi konkretny przedmiot estetyczny resp. konkretyzację estetyczną danego dzieła sztuki, i to konkretyzację „poprawną”⁵⁰.

Dopiero usytuowanie dzieła wewnątrz granicy w rozumieniu arystotelesowskim pozwala na rozpoznanie, a właściwie na pozostawanie w obszarze rozpoznawalności dzieła.

Jeżeli pomiędzy utworem muzycznym a mnogościami wyglązków słuchowych, których doznanie doprowadza słuchacza do usłyszenia wykonania utworu, a poprzez to wykonanie do percepcji samego utworu, zachodzi jakiś związek, to leży on jedynie w tym, że każdy utwór muzyczny wyznacza sam z siebie pewien idealny system wyglązków słuchowych, które winny być doznane przez możliwego słuchacza, żeby utwór mógł mu być dany w estetycznym przeżyciu w sposób wierny i zupełny. Jego własna struktura i jakościowe właściwości wyznaczają np. to że dany utwór powinien być słuchany — w ramach pewnych dopuszczalnych granic — z pewnej odległości, przez co wyznaczane są też i typy idealnie wyznaczonych wyglązków słuchowych [...].⁵¹

Ingarden jest najdalszy od twierdzenia, które stanowi punkt dojścia *Poetyki dzieła otwartego* Umberto Eco, że dzieło sztuki w gruncie rzeczy zawsze było i jest „otwarte” przynajmniej w tym sensie, że jest ono „z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną ilość możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo...”⁵². Jednocześnie jako fenomenolog świadomy mnogości sposobów odsłaniania się świata w doświadczeniu Ingarden musi przyznać, że:

Różnorodność wykonania ma swoje źródło zarówno w złożoności natury interpretatora, jak i samego dzieła [...] Niezliczone punkty widzenia odbiorców i niezliczone aspekty dzieła krzyżują się ze sobą, spotykają się i wzajemnie tłumaczą [...].⁵³

⁵⁰ Ibidem, s. 34 (przyp. 2).

⁵¹ Roman Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 183 (podkreślenie w cytacie — M.S.).

⁵² Por. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Warszawa 1994, s. 54.

⁵³ Luigi Payerson, *Estetica — teoria della formativita*, s. 194, cyt. za Umberto Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, w: idem, *Dzieło otwarte...*, s. 54. W całości cytat ten brzmi: „Dzieło sztuki [...] jest formą, to znaczy ruchem zamkniętym, niejako nieskończonością sprowadzoną do skończoności. Jego całość jest rezultatem pewnej konkluzji, a zatem trzeba ją traktować nie jako zamknięcie

Tak w fenomenologii estetycznej, jak wcześniej w ontologii dzieła muzycznego jednym z podstawowych problemów, którymi zajmuje się Ingarden, i jednocześnie uzasadnieniem dla pewnych jego systemowych posunięć jest rozróżnienie pomiędzy dziełem muzycznym czyli dziełem-schematem rozumianym jako oryginał, pierwowzór, matryca, a jego poszczególnymi wykonaniami jako źródłami doświadczenia estetycznego i w końcu poznania samego dzieła. Ingarden mówi wyraźnie, że w muzyce, inaczej niż np. w malarstwie, nie ma oryginału. Zakłada przy tym jednak sensowność logiczną wyrażen typu: „to wykonanie jest lepsze od tamtego wykonania dzieła” lub „to wykonanie jest najwierniejsze dziełu”⁵⁴. Jeżeli jednak dzieło-schemat jest tworem niedookreślonym, to w jaki sposób można zweryfikować i ocenić sposób jego dookreślenia zrealizowany w konkretnym wykonaniu? Jeżeli zarówno partytura, jak i nasza percepcja pozostają dalekie od wiarygodnego przybliżenia dzieła (które pozostaje „na horyzoncie”), jak mielibyśmy właściwie uzasadniać własne przekonania i twierdzenia estetyczne w odniesieniu do dzieła? Partytura pozostaje dla wykonawców, odbiorców i badaczy dzieła niezbędnym i niezastąpionym pierwszym źródłem informacji na temat dzieła, a jednak, jak twierdzi Ingarden, stanowi ona jedynie przepis na dzieło, a nie samo dzieło. Co więcej, jako schemat pośredniczący w procesie percepcji estetycznej dzieła, partytura stanowi jedynie etap na drodze do wytworzenia przedmiotu estetycznego, który w swej idealnej formie byłby właśnie dziełem. To przedmiot estetyczny jest najbliższy dziełu-schematowi, choć jednocześnie jest on przecież oparty tylko na jednej z dostępnych postaci (tj. wykonań) dzieła. Podobnie jak rozróżnia Ingarden percepcję muzykologiczną od percepcji estetycznej, istnieje być może różnica w możliwości ujęcia dzieła od strony jego całości i tożsamości estetycznej, a jego tożsamości wobec badań muzykologicznych. Innymi słowy, to co pozwala muzykologowi w sposób jed-

pewnej rzeczywistości, która przyoblekła się w określoną formę. Dzieło osiąga przez to nieskończoną mnogość aspektów, które są czymś więcej niż tylko jego ‘częściami’ czy fragmentami, gdyż każdy z nich mieści w sobie dzieło w całości i ukazuje je z określonej perspektywy. Różnorodność wykonań ma swoje źródło zarówno w złożoności natury interpretatora, jak i samego dzieła [...] Niezliczone punkty widzenia odbiorców i niezliczone aspekty dzieła krzyżują się ze sobą, spotykają i tłumaczą, tak że interpretator, zajmując pewien określony punkt widzenia, może ukazać całe dzieło tylko pod tym warunkiem, iż uchwyci jego ściśle określony aspekt, i odwrotnie, ów szczególny aspekt dzieła, który ukazuje je całe w nowym świetle musi skłonić interpretatora do zajęcia odpowiedniego punktu widzenia”.

⁵⁴ Por. Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny” 1933, nr 4, s. 323. Takie założenia wynikają często z przekonania o swego rodzaju naukowej ważności praktyki muzycznej.

noznaczny określić dzieło jako takie oraz badać jego konkretne jakości, w doświadczeniu estetycznym stanowi dopiero niezbędny kontekst rozpoznawania dzieła, które to rozpoznawanie ma charakter podmiotowy, wolicjonalny.

VI.

Właśnie w kontekście trudnej i niejednoznacznej percepcji dzieła muzycznego w koncepcji Ingardena odśłania się istotna rola odbiorcy. Choć dzieło pozostaje dla niego zawsze „na granicy widzenia [słyszenia]”, jako wciąż odsuwający się horyzont⁵⁵, jednak to właśnie słuchacz obarczony jest zadaniem dochowania wierności dziełu, która to wierność staje się z kolei istotnym elementem relacji z dziełem. Ingarden czyni zarówno percepcję dzieła, jak i jego interpretację odpowiedzialnością słuchacza. Odpowiedzialnością w tym sensie, że słuchacz, podejmując się interpretacji dzieła, a więc spełniając adekwatną estetycznie percepcję nastawioną na uzyskanie estetycznej wartości, ma być wierny dziełu. Może się wydawać, że założenie o konieczności dotrzymania wierności dziełu-schematowi, a zarazem określenie tego dzieła-schematu jako idealnej granicy stanowi jeden z przejawów niespójności teorii estetycznej Ingardena. Można by także zapytać, czy bycie wiernym, jako takie nie wiąże się z trudnością określenia tego, czemu ma się być wiernym? I wreszcie co znaczy tutaj „bycie wiernym”? Bycie wiernym dziełu rozumie Ingarden po pierwsze jako bycie nakierowanym na dzieło, intencjonalnie nastawionym na to właśnie, a nie inne, dzieło jako pewien twór — dzieło-schemat — o określonej strukturze, o określonej (bynajmniej nie nieskończonej) liczbie aspektów dostępnych słuchaczowi w percepcji. Z drugiej strony, wydaje się, że być wiernym dziełu oznacza także inny rodzaj przywiązania czy też „oddania”. Bycie wiernym to rodzaj postawy, zaangażowanej ale i ostrożnej. Ingarden mówi o tym w ten sposób:

Zapewne możemy dzieła muzyczne słuchać i interpretować jak nam się podoba, ale z tego nie wynika, że będziemy mu w tym zawsze wierni (to znaczy, że trafnie oddamy jego właściwości i swoistą naturę), a nadto, że zawsze będziemy mieli z dziełem sztuki, i właśnie z tym dziełem sztuki do czynienia, jakim jest dany utwór muzyczny. To bowiem, iż dzieło muzyczne jest intencjonalnym przedmiotem wcale nie znaczy, że — skoro już zostało raz utworzone — nie zawiera w sobie koniecznych związków, które o jego indywidualności i swoistym obliczu stanowią⁵⁶.

⁵⁵ Zrealizowanie w pełni dzieła-schematu jest sprzeczne samo w sobie. Dzieło-schemat zakłada bowiem liczne możliwości, zrealizowanie ich wszystkich na raz byłoby niemożliwe. Każdy dokonany wybór oznacza zatem zubożenie dzieła, a więc stanowi oddalenie się od poszukiwanego ideału.

⁵⁶ Roman Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 267 (podkreślenie — M.S.).

A więc wierność dziełu obejmuje przede wszystkim takie działania interpretacyjne, które pozwalają zachować tożsamość, jedność i indywidualność dzieła zgodnie z Ingardenowskim ich rozumieniem. Rozpoznawalność dzieła znajduje się tutaj na drugim krańcu tego procesu, który jak się okazuje jest udziałem właściwie każdego słuchacza. Problem tożsamości, który Ingarden rozpatruje przecież dość dokładnie w pracy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w kontekście rozpoznania dzieła, czy też w kontekście muzycznej praktyki wykonawczej⁵⁷ nie stanowi tak naprawdę wielkiego problemu filozoficznego (co nie znaczy, że nie stanowi żadnego problemu), jednak w kontekście estetycznym jest inaczej. Tutaj sądy o przedmiocie zyskują status sądów logicznych właśnie w sensie postulatywnym. Dostęp do dzieła-schematu — tj. „uwolnionej” idei kompozytora — jest bowiem siłą rzeczy zapośredniczony, a to przez partyturę (bez wątpienia schematyczną i wieloznaczną jako wzorzec), a to przez wykonanie, będące w końcu artystyczną interpretacją. Dostęp, który realnie posiadają badacze czy artyści polega zatem nie tyle na kontakcie z ideą artysty (mówiąc w niezwykłym uproszczeniu), ale na wytworzeniu własnej, subiektywnej idei, opartej na wielokrotnym słuchaniu różnych wykonań, wyławianiu elementów wspólnych, konfrontowaniu ich z partyturą oraz analizami muzykologicznymi, a wreszcie z własnymi przekonaniem na temat dzieła, czy raczej tego, co za dzieło uważamy. Ta wytworzona idea ma w założeniu korespondować z uwolnioną ideą kompozytora czyli z dziełem-schematem, ale, jak zauważa Ingarden, idea ta

⁵⁷ W praktyce, np. muzykologicznej, badaczom w zupełności wystarcza traktowanie dzieła muzycznego na sposób modelu, schematu, a więc dzieła nieokreślonego, którego kolejne przybliżenia wykonawcze są z założenia równie dobre, ponieważ nie istnieje (w sensie ontologicznym) pierwowzór takiego dzieła. Relatywizacja sądów artystycznych i estetycznych do poszczególnych wykonań *de facto* obecna coraz częściej w wypowiedziach muzykologów, także nie podważa sensu badań własnych przedstawicieli tej dziedziny. Mówiąc np. „*Fuga g-moll* J.S. Bacha to utwór o charakterze polifonicznym” odnosimy się do sposobu, w jaki utwór został skomponowany, wyjaśniając jednocześnie znaczenie terminu ‘fuga’, zaś mówiąc „*I Koncert brandenburski* J.S. Bacha można uznać za ukoronowanie rozwoju formy barokowego koncertu instrumentalnego” mamy na myśli to, że zgodnie z pewną teorią form muzycznych, uważamy że *I Koncert brandenburski* Bacha daje się zakwalifikować jako koncert instrumentalny o przewadze cech istotnych dla tego gatunku nad cechami incydentalnymi; innymi słowy mówiąc, o pewnym utworze muzycznym bardzo często nie stwierdzamy nic na temat utworu jako przedmiotu, nie dokonujemy jego charakterystyki, nie stwierdzamy istnienia ani charakteru tego istnienia, ale odnosimy się do różnych innych rzeczy jak np. do sposobu wykonywania utworów muzycznych, sposobu zapisu, do teorii stylów lub też form i gatunków muzycznych, a więc nie wypowiadamy żadnych zdań ontologicznych, ani takich, których prawdziwość zależałaby od uznania istnienia jednego przedmiotu ‘bytującego w czasie’ jakim jest to konkretne, tożsame pomimo różniących się od siebie wykonania, dzieło muzyczne.

pozostaje raczej na horyzoncie poznania, niż jest w jego ramach *d a n a*. Bycie wiernym dziełu, to poszukiwanie dzieła w ramach naszego z nim spotkania w doświadczeniu estetycznym, to domaganie się jak najwierniejszej realizacji dzieła wobec każdej jego możliwej i prawdopodobnej realizacji, to wreszcie dążenie do poznania pełni dzieła jako dzieła-schematu, a nie naszych o nim wyobrażeń, a więc pewna skromność, o której zresztą tak często mówią wykonawcy muzyki.

Pojęcie idealnej granicy może wyjaśnić wiele wątpliwości związanych z estetyczną koncepcją Ingardena, o ile potraktujemy je poważniej niż tylko jako przygodną, retoryczną metaforę. Po pierwsze należy przyjąć, że obiektywność estetyki Ingardena jest kolejnym postulatem oraz po drugie, że dzieło-schemat pełni tę rolę teoretyczną, że usprawiedliwia mówienie o jednym i tym samym dziele. Inaczej niż w estetyce Gadamera, u Ingardena tożsamość dzieła gwarantuje tożsamość przeżycia, a nie odwrotnie. Poza tym jednak, dzieło jest granicą naszego poznania w sensie estetycznym — jest więc punktem wyjścia oraz punktem dojścia. Pozostaje niedookreślone, a jednak jakoś obecne, jest poszukiwane i oczekiwane, choć jego byt intencjonalny w przedmiocie estetycznym jest siłą rzeczy przybliżeniem, ale też tym właśnie ma być, a więc musi odnosić się do relacji przybliżania.

Pojęcie granicy z pewnością odsłania pewną ambiwalencję estetyki muzycznej Ingardena tak w zakresie możliwości „dotarcia” do dzieła-schematu, a zatem także uzyskania właściwego doświadczenia estetycznego, jak i wobec określenia samego doświadczenia estetycznego. Jednak ta właśnie ambiwalencja czyni ingardenowskie spojrzenie na muzykę o wiele ciekawszym i bardziej inspirującym. Użyte przez Ingardena pojęcie idealnej granicy wskazuje na trudności w dotarciu do tego czym, po pierwsze, dane dzieło muzyczne doświadczone, a więc realizowane w konkretnym wykonaniu lub poprzez konkretną lekturę *je s t*, ale także na trudności dotarcia do tego, czym dzieło *m a b y ć*. Dzieło bowiem jest zawsze na horyzoncie. Bez względu na to, jak doskonałej realizacji będziemy świadkami, dzieło wciąż pozostaje do zrealizowania. Dzieło przede wszystkim *m a b y ć* — w przyszłości; być do zrealizowania. To, co określa się w estetyce mianem niewyczerpalności dzieła pojawia się tutaj jako wymóg bycia w przyszłości, bycia projektem raczej niż dziełem. Choć w kontekście teorii estetycznej Ingardena częściej zwracamy uwagę na wymogi, warunki oraz na rozmaite sposoby określenia dzieła, nie należy zapominać, że dzieło, choć zachowuje swoją tożsamość — co stanowi właściwie jeden z warunków (jak można sądzić) koncepcji filozofa — jest także w wielu ważnych swoich aspektach przede wszystkim postulatem, ideałem, idealną granicą, przybliżającym sposobem określenia, tak dla naszych

możliwości, jak i dla naszych dążeń. W sferze muzyki jest to chyba najlepiej widoczne. O ile dzieło muzyczne jest idealną granicą — kresem i zasadą w rozumieniu greckim — wówczas, choć rozproszone, jest jednocześnie ograniczone, zaś ograniczenie zapewnia mu znaczenie, trwanie, tożsamość i może także doskonałość. A wreszcie właśnie jako idealna granica dzieło muzyczne może zachować swoją tożsamość, a zatem jedyność i wzorcowość względem swoich wykonania, a można by dodać — tylko jako idealna granica.

SUMMARY

The Notion of Ideal Border in Roman Ingarden's Aesthetics of Musical Work

In this paper, the author maintains that the term “ideal border”, used by Roman Ingarden several times in his writing on musical perception, has more to offer than its face value suggests. The notion can have multiple meanings and at first it may seem that it only underlines incoherence of the philosopher's concept. However, the author of this paper thinks that the notion of “ideal border” points towards difficulties impossible to overcome in defining a musical work — provided that the notion is taken seriously, i.e. as a vital element of Ingarden's theory, and not as a fitting metaphor. The notion of “ideal border” in relation to a musical work and its perception, as the author believes, reflects an ambiguous state of the ontological grounding of a musical work, while confirming the proposed character of Ingarden's overall theory in an inspiring way.

KEYWORDS: Ingarden, musical work, music perception, aesthetic experience, ideal border