

Bohumil Fořt

Pojęcie stosunku całości i części u Mukařovskiego w szerszej perspektywie mereologicznej i holistycznej

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (30), 51-61

2015

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.

Pojęcie stosunku całości i części u Mukařovskiego w szerszej perspektywie mereologicznej i holistycznej

Mereologiczny model i holistyczne podejście bazują przede wszystkim na tych współczesnych ujęciach dzieła literackiego, jego semantyki i interpretacji, które traktują to dzieło jako specyficzną całość posiadającą swoją strukturę. Aksjomat ten jest oczywiście charakterystyczny także dla badań poetologicznych i estetyki Praskiej Szkoły Strukturalnej, która umiejscawia pojęcie struktury wręcz w swojej nazwie. Jan Mukařovský, główny teoretyk Szkoły Praskiej, w swoim ujęciu dzieła literackiego jako znaku o skomplikowanej strukturze, jako rozwojowej struktury literatury i jako znaczenia literackiego opartego na procesie, wskazuje cechy, które zasługują na ogląd w szerszych kontekstach historycznych. Stąd też w swoim studium najpierw spróbuje naszkicować ważne stadia rozwoju badań mereologicznych i holistycznych, aby następnie zająć się szczegółowo konkretnymi twierdzeniami Jana Mukařovskiego i wskazać jego miejsce w ogólnych badaniach mereologicznych i holistycznych.

Mereologia

Mereologię definiuje się jako naukę o częściach i całościach oraz o stosunkach, jakie między nimi powstają lub mogą powstać. Pierwotnie została wprowadzona jako część teorii ontologicznych, lecz współczesna filozofia rozumie ją przede wszystkim jako formalną analizę części, całości i stosunków między nimi. Mereologia jest „formalną teorią o części, całości i pojęciach pokrewnych”¹, to jest logiką stosunków części i całości. Jest więc oczywiste, że ontologiczne i logiczne zakotwiczenie tego pojęcia wzajemnie się nie wykluczają. Prawdopodobnie najstarszymi zachowanymi tekstami, które zajmują się stosunkiem między częściami i całością, są fragmenty przedsokratyków – atomistów, którzy twierdzili, że własność całości złożonej z atomów zależy od kształtu i ułożenia atomów, całość jest zatem uwarunkowana własnościami części². Ważne dla rozwoju tej dyscypliny

1. Peter Simons, *A Study in Ontology*, Clarendon Press, Oxford 1987, s. 1.

2. Mam tu na myśli przede wszystkim Demokryta i Leukippa, którzy nawiązują do nauk

jest także dzieło Euklidesa oraz prace Platona, dla którego stosunek bytu i jego części stanowi jedno z podstawowych pytań filozoficznych. Platon jako pierwszy stara się teoretycznie uchwycić stosunek części i całości, analizuje te pojęcia i wykorzystuje je jako logiczne narzędzie badań ontologicznych³. Swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi składu słów także wnosi ten sposób myślenia do lingwistyki, a porównaniem świata i jego części do żywej istoty i jej części kładzie podwaliny pod organiczną mereologię⁴. Za założyciela współczesnej mereologii uważa się następnie Arystotelesa, który pielęgnuje mereologię jako dyscyplinę logiczną, mocno jednak zakotwiczoną w jego metafizycznej koncepcji. Dla niniejszej pracy ważne jest to, że Arystoteles w swojej analizie pojęć stworzył podwaliny niezbędne dla późniejszego rozwoju logiki mereologicznej, jasno określił stosunek części i całości, ogólnie opracował ontologiczną mereologię i w końcu poświęcił się mereologii organicznej i lingwistycznej, choć w większości wyłącznie w celu egzemplifikacji swoich metafizycznych postulatów⁵. Konsekwentnie system mereologiczny wprowadza też Porfiriusz, którego model Drzewa (Porfiriusza) jest systemem, gdzie najwyższą kategorią jest *substancja* (*genus*); ta jest następnie dzielona na wzajemnie wykluczające się i społecznie podporządkowane *gatunki* (*genera*) w zależności od par przeciwieństw nazywanych *differentiae*. Model ten stanowi narzędzie analizy semantycznej dla dowolnego pojęcia, która prowadzi zawsze po skończonej liczbie kroków do wyniku (np. człowiek = śmiertelna, racjonalna, zmysłowa, żyjąca, cielesna substancja).

Tylko krótko wspomnę o badaniach Boecjusza, następcy Porfiriusza i kontynuatora neoplatonizmu, który wykorzystuje system Platona i Arystotelesa, aplikując je w teologii chrześcijańskiej i w tym duchu postępuje także przy badaniu stosunku części i całości. W okresie scholastycznym podobnymi logiczno-teologicznymi kwestiami zajmują się m.in. także Garlandus Computista i Piotr Abelard – drugi z wymienionych jest znany z podziału całości na całości dystrybutywne i kolektywne, dzięki czemu rozstrzyga tzw. *paradoks wzrostu*. Należy również nadmienić mereologiczne rozważania tego okresu, które znajdują swoje zwieńczenie u największego myśliciela średniowiecznego, wiernego ucznia i badacza Arystotelesa – Tomasza z Akwinu. Zatrzymam się jednak dopiero przy koncepcji, która jest kluczowa dla teorii mereologicznych, a są to rozważania Gottfrieda Wilhelma Leibniza.

Empedoklesa i Anaksagorasa.

3. Zob. przede wszystkim dialogi *Fileb* i *Parmenides*. W dialogach *Gorgias* i *Kratylos* dowiadujemy się o modelu tworzenia słów, który znowu oparty jest na mereologii.

4. Przede wszystkim w dialogu *Timajos*.

5. Nauka ta krzyżuje się z licznymi częściami dzieła Arystotelesa, za najważniejsze należy uznać *Metafizykę*, *Kategorie* oraz *Analityki wtóre*.

Leibniz w swojej koncepcji nawiązuje bezpośrednio do Arystotelesa tym, że oddziela stosunek między całością i częściami od stosunku pomiędzy samymi częściami⁶. W swojej *Monadologii* odżegnuje się nie tylko od Kartezjusza i jego ujęcia świata jako *continuum* spójności, ale także od tradycyjnego ujęcia atomistów, przedstawiając swoje własne ujęcie, w ramach którego definiuje *monady* jako niematerialne inteligentne atomy: „Monada, o której tu mowa, nie stanowi nic innego niż prostą substancję, która wstępuje do związków – prosta oznacza: bez części [...] Monady te stanowią właściwe atomy przyrody, w skrócie, elementy rzeczy”⁷. Wynika z tego zasadniczy wniosek: *całość* (w znaczeniu rzecz, substancja zawierająca monady) jest definiowana jako zwykły *agregat części (składowych całości)*. Jednocześnie Leibniz wskazuje na brak możliwości oddzielenia całości i jego części: „Część musi stanowić reprezentację całości z jakiegoś konkretnego ujęcia, symbol wyrażenia całości, a część musi zawierać całość w taki sposób, że całość może zostać w niej całkowicie wykryta”⁸. Co więcej, w ramach kolejnych założeń staje się jasne, że pojęcia części i całości są *de facto* nierozdzielne: części nie mogą być ustalone bez określenia stosunku do całości, a całość jednocześnie wstępuje do swoich części. Innymi słowy, „całość nie pozostaje już dłużej w *mechanicznym* stosunku do całości, ale raczej w stosunku dynamicznym. Całość nie jest wyłącznie czymś oddzielnym od części, ale w jakiś sposób wstępuje do części i wyraża się przez nie”⁹.

Leibniz poprzez to, że wprowadza elementy, ich właściwości i stosunki pozostałych elementów i ich agregatów, *de facto* wyprzedza pojęcie struktury. Jednocześnie stosunki te *dynamizuje*, przez co przybliża się do dzisiejszego intuicyjnego rozumienia stosunku strukturyzowanych całości i ich części. Kolejnym ważnym faktem jest to, że uświadamia sobie oddzielny charakter różnych rodzajów całości i dzieli je na kilka kategorii, a zatem nie pozostaje wyłącznie ani na gruncie ontologii czy logiki, ani w strukturach matematycznych, ani w świecie czysto empirycznym, ale roztrząsa je oddzielnie, w zależności od ich specyficznych

6. Stosunki między częściami nazywa permutacją, stosunki między częściami i całością – kombinacją oraz wytwarza całościowy kalkulus tych stosunków, który stał się podstawą współczesnej kombinatoryki matematycznej.

7. Gottfried Wilhelm Leibniz, *The Monadology and Other Philosophical Writings*, Oxford University Press, London 1925 [1714]; przekład polski: *Monadologia*, przeł. i wstępem opatrzył Henryk Elzenberg, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1991, s. 213.

8. Robert Latta, *Foreword*, w: Gottfried Wilhelm Leibniz, *The Monadology and Other Philosophical Writings*, Oxford University Press, London 1925, s. 33.

9. Latta, *Foreword...*, s. 31.

atrybutów. Ta systemowa klasyfikacja jest niezwykle cenna dla współczesnego badania stosunków całości i ich części.

Ujęcie holistyczne

Filozofia holistyczna doczekała się rozkwitu przede wszystkim w dwudziestym wieku, kiedy reaguje na niedociągnięcia pozytywizmu i następnie mechanicyzmu:

Holizm możemy definiować jako teorię lub kierunek filozofii, który twierdzi, że elementy lub części realizmu formują połączoną, *niezależną* całość w taki sposób, że element ten lub część, gdyby zostały *wyizolowane* lub *oddzielone* z całości, staną się *radycznie* różne od tego, czym są. Tak samo całość, gdyby została *odłączona*, *wyizolowana* lub *odcięta* od danego elementu lub części, stanie się bardzo różna od tego, czym jest właśnie dzięki temu oddzieleniu¹⁰.

Historię myśli holistycznej możemy obserwować od antyku: np. już wczesny Heraklit twierdzi, że: „Tego porządku świata nie stworzył żaden z bogów ani ludzi, lecz był zawsze, jest i będzie – ogień wiecznie żyjący, rozpalający się miarowo i miarowo gasnący”¹¹. Z dalszych, nowożytnych myślicieli należy wspomnieć przede wszystkim Georga Wilhelma Friedricha Hegla, z jego dialektycznego ujęcia świata powstającego z syntezy przeciwieństw rodzi się specyficzna dynamiczna koncepcja filozofii dziejów, będących de facto dziejami realizacji Ducha poprzez jego poszczególne fazy. Jeżeli popatrzymy bardziej na współczesność, zobaczymy nauki chrześcijańskiego teologa i filozofa Teilharda de Chardina, filozofa życia Henri Bergsona oraz Alfreda Northa Whiteheada – ten ostatni wyraźnie preferuje procesualne spojrzenie na świat w jego połączeniach. Co więcej, Whitehead odrzuca mechanistyczne spojrzenie na świat jako skomplikowaną maszynę i zastępuje je spojrzeniem organicznym: „organizm, w którym wszystkie części są w sposób skomplikowany połączone i w którym warunki dla poszczególnych części czy organów zależą od warunków całości, tzn. cały organizm jest od nich uzależniony – każda zmiana jego części poważnie wpływa tak na jego części, jak i na samą całość”¹². Ujęcie Whiteheada zatem, poza wyraźnie holistycznym podejściem, ukazuje także cechy mereologii organicznej. Empiryzm, który rozbrzmiewa w jego dziele, jest zapowiedzią współczesnego holizmu: najsilniejszy

10. Harry Settanni, *Holism. A Philosophy for Today Anticipating the Twenty First Century*, Peter Lang, New York 1990, s. 22.

11. Fragment B 30 z Klemensa, Plutarcha i Symplicjusza, cyt. za: Hermann Diels, Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, t. I, Berlin 1934, przeł. Kazimierz Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2004.

12. Settanni. *Holism...*, s. 26.

związek odnajdziemy między holizmem i biologią – inspiracja biologią dała holizmowi jego imię i jednocześnie jego najbardziej znanego przedstawiciela, Jana Christiaana Smutsa.

Jan Christiaan Smuts

Dla Smutsa kluczowym pojęciem jest ewolucja:

Ewolucja w tym względzie jest całkowicie kreatywna, a nie tylko eksplikatywna, jak twierdzono wcześniej; nie obejmuje kreatywnego wzrostu wyłącznie nowych form i ugrupowań, ale dotyczy także nowych bytów w procesie ewolucji. To spojrzenie na ewolucję, dziś całkiem zwyczajne, oznaczało rewolucję w myśleniu. [...] Kreatywna ewolucja obejmuje tak ogólne zasady i tendencje, jak i konkretne formy i struktury¹³.

W ewolucji zatem zasadniczą rolę odgrywa pojęcie całości: „Pojęcie całości stanowi uogólnioną strukturę lub schemat, ramę, realizującą się w każdym konkretnym przypadku [...] Forma lub struktura zawiera cechy, które mogą być przypadkowo uogólnione w pojęcia, a jeżeli pojęcia te są jasne i dokładne, można z nich znowu wydedukować wnioski, co czyni je niezwykle pożytecznymi jako odpowiedniki myślenia i wyjaśniania”¹⁴. Smuts zatem uznaje całość za uogólnioną strukturę jakiejś rzeczywistości, pełniącą ważną funkcję epistemologiczną.

Następnie Smuts definiuje stosunek części i całości:

Całość jest syntezą lub daną częścią tak bliską, że wpływa na ich interakcje i działania, zaszczerpia im specyficzny charakter i odróżnia je od tego, czym byłyby w połączeniach bez takiej jedności czy syntezy. To stanowi podstawę pojęcia całości. To jest kompleks części, który jest jednak tak ścisły, tak zwarty, że charaktery i stosunki i czynności części pozostają pod wpływem i ulegają zmianom poprzez tą syntezę [...]. Ich niezależne funkcje i działania są, tak samo jak one same, połączone i skorelowane i zjednoczone w ustrukturyzowaną całość. Następuje nowy *modus operandi* w nowym wzorze całości¹⁵.

Innymi słowy, właściwości i funkcje części w ramach całości są różne niż te, które są same lub w ramach innej całości – właśnie ustrukturyzowanie, będące podstawowym atrybutem całości i włączającym części do wzajemnych interakcji, są podstawową przyczyną zmian ich własności i funkcji. Jednocześnie owa kooperacja części w ustrukturyzowanej całości wywołuje ich specyficzne własności i funkcje, które bez tej struktury nie są obserwowalne. Części wy-

13. Jan Christiaan Smuts, *Holism and Evolution*, Macmillan, London 1936, s. 84.

14. Smuts, *Holism...*, s. 125.

15. Smuts, *Holism...*, s. 125–126.

tworzające strukturę wpływają więc na jakość i własności całości, a ta zwrótnie wpływa na swoje części. Ważne dla problematyki, którą się zajmuję, jest to, że twierdzenie Smutsa, że całość to więcej niż suma swoich części (aksjomat mereologiczny), kotwiczy w ujęciu *funkcjonalnym*: całość oddziałuje w jeszcze inny sposób, niż jego poszczególne części same – autor wyraźnie dostaje się poza mechanistycznie zorientowane pozycje, na pozycje strukturalne.

Jan Mukařovský

Struktura

O całości z perspektywy strukturalistycznej mówi *explicite* Jan Mukařovský m. in. w studium *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literaturze (Strukturalizm v estetice i nauce o literaturze, 1940)*. Należy zauważyć, że ta ogólna charakterystyka pozostaje na mniej więcej tym samym poziomie, co u wcześniej wspomnianych myślicieli:

Całość strukturalna *oznacza* każdą ze swoich części i odwrotnie, każda z tych części oznacza właśnie tą, a nie inną całość. Kolejnym zasadniczym znakiem struktury jest jej energetyczny i dynamiczny charakter. Energetyczność struktury zależy od tego, że każda z poszczególnych części składowych ma we wspólnej jedności daną funkcję, która łączy ją w strukturalną całość i do niej przywiązuje; dynamiczność całości strukturalnej jest następnie dana tym, że ze względu na swój energetyczny charakter poszczególne funkcje i wzajemne stosunki podlegają nieustannym zmianom. Struktura jako całość jest zatem w nieustannym ruchu, w odróżnieniu od całości sumatywnej, która znika pod wpływem zmiany¹⁶.

Widzimy, że Mukařovský zasadniczo łączy pojęcie całości z kluczową kategorią struktury. W specyfikacji tej kategorii przechodzi następnie dalej: „W naszym ujęciu za strukturę można uznać wyłącznie taki zespół składników, którego wewnętrzna równowaga bez ustanku jest naruszana i na nowo tworzona i którego jedność jawi się nam jako zespół dialektycznych przeciwieństw. To, co trwa, jest tylko tożsamością struktury w biegu czasu, podczas gdy jej wewnętrzny skład, korelacja jej składników, nieustannie się zmienia”¹⁷. Jest zatem oczywiste, że podstawową cechą jego ujęcia struktury jest jej *dynamika* oparta na specyficznych stosunkach jej składników. Pojęcie struktury ma dla Mukařovskiego esencjonalny charakter estetyczny i teoretyczny, i dlatego jego specyficzne widzenie

16. Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literaturze*, w: Jan Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2000 [1940], s. 11.

17. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 27.

stosunku strukturalnych całości i ich części jest obecne w różnych dziedzinach jego zainteresowań badawczych, co teraz zobaczymy.

Struktura rozwoju

Jan Mukařovský zaproponował, aby spojrzeć na konkretne dzieła literackie jako na ucieleśnienie określonych faz całej struktury rozwoju literackiego, przy czym struktura ta jest w stosunku do konkretnych dzieł literackich nadrzędna:

Mimo że każde dzieło artystyczne jest strukturą samą w sobie, struktura artystyczna nie jest sprawą wyłącznie jednego dzieła, lecz trwa w czasie, przechodząc krok za krokiem od jednego dzieła do drugiego, wciąż się przy tym zmieniając; zmiany zachodzą w ciągłym przegrupowaniu wzajemnych stosunków i proporcjonalnej wagi poszczególnych składników¹⁸.

Pojęcie struktury rozwoju Mukařovskiego jest jednak dwuwektorowe: z jednej strony heglowsko absolutne i transcendentne, z drugiej – wyraźnie materialne. Dlatego autor wprowadza ludzkiego mediatora i umieszcza tą strukturę w świadomości kolektywnej:

Miejscem jej egzystencji jest podświadomość. Lecz czyja podświadomość? Mógłby ktoś rzec: naturalnie podświadomość artysty. Jednakże takie twierdzenie mogłoby być uprawnione w przypadku dzieła właśnie tworzonego lub dopiero co stworzonego, nie obroni się jednak, jeżeli myślimy o żywej tradycji. W stosunku do niej artysta pozostaje w takim stosunku, jak inni jego rówieśnicy, jak cały kolektyw, który dostrzega dzieła artystyczne będące podstawą żywej tradycji. Żywa tradycja artystyczna jest zatem rzeczywistością społeczną, podobnie jak na przykład język, prawo itp. Ale rzeczywistość ta, którą prowizorycznie nazwaliśmy żywą tradycją artystyczną, nieustannie się zmienia, rozwija, trwa nieprzerwanie¹⁹.

Ta najwyższa struktura, która transcenduje jednostkę i rozwój społeczny, jest zatem częścią „społecznej rzeczywistości” i jest materializowana za pomocą czynnych agensów tej rzeczywistości, ludzkich agensów. Dlatego Mukařovský umieścił rozwój sztuki w stosunku do rozwoju całego społeczeństwa:

Przed wszystkim należy przypomnieć, że rozwój struktury artystycznej jest nieprzerwany i kierowany wewnętrznym prawem: struktura artystyczna rozwija się sama z siebie w wyniku „ruchu własnego” – już to stwierdzenie nie pozwala nam, aby jej przemiany

18. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 13.

19. Jan Mukařovský, *Pojem celku v teorii umění*, w: Jan Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2000 [1945], s. 46.

rozwojowe rozumieć jako bezwarunkowe i bezpośrednie konsekwencje rozwoju społeczeństwa. Każda zmiana struktury artystycznej jest co prawda w jakiś sposób pobudzona (zmotywowana) z zewnątrz, czy to bezpośrednio przez rozwój społeczeństwa, czy rozwój którejs z dziedzin kultury (nauka, gospodarka, polityka, język itp.), które są, tak samo jak sztuka, niesione przez współzycie społeczne; jednak sposób, w jaki zewnętrzny bodziec zostanie zlikwidowany, i kierunek, w jaki wpłynie na rozwój sztuki, wynikną z założeń zawartych w samej strukturze artystycznej (rozwoj immanentny)²⁰.

Okazuje się zatem, że Mukařovský zestawia dwie wzajemnie warunkujące się struktury rozwojowe: artystyczną i społeczną. Jeżeli w strukturze artystycznej odgrywają rolę części pojedyncze dzieła artystycznego, w strukturze społecznej są to jednostki, które włączają się w tą strukturę poprzez poszczególne dzieła, biorąc udział jednocześnie w jej recepcji i w pozostawieniu jej społecznego „śladu”.

Struktura dzieła literackiego

„Strukturą jest przede wszystkim każde poszczególne dzieło sztuki samo w sobie”²¹. Ten zasadniczy aksjomat podejścia Mukařovskiego mówi sam za siebie. Autor jednak szczegółowo w związku z całościami mówi o dwóch typach, tworcach (nie będących strukturami) i kontekstach (struktury) – dzieła literackie można traktować jako oba typy, różnią się wyłącznie ich charakterystyki. Dzieła literackie są kontekstami, ponieważ „póki kontekst nie jest ukończony, zawsze jego całkowity sens pozostaje niepewny, lecz intencja znaczeniowa zmierzająca do całości kontekstu wiedzie jego postrzeganie od pierwszego słowa. Także przy kontekście, podobnie jak przy formie, uwaga skoncentrowana jest na całości”²². Jednakże na dzieła literackie można patrzeć także jako na formy – wówczas koncentrujemy się na ich kompozycji. Jednak –

poprzez nawet najbardziej szczegółową analizę kompozycyjną dzieło poetyckie nie jest charakteryzowane jako struktura, mimo że prawidłowa analiza kompozycyjna nie składa dzieła z części, lecz wychodzi z całościowego ułożenia części, od „własności formy”. Proporcjonalność, symetria, koncentryczność i podobne opisy kompozycyjne nie stanowią charakterystyki strukturalnej, mimo że struktura dzieła posiada decydujący wpływ na jego kompozycję i mimo że, odwrotnie, sposób, w jaki dzieło jest kompozycyjnie zbudowane, można badawczo wykorzystać jako jedną z oznak strukturalnej budowy dzieła²³.

20. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 16.

21. Jan Mukařovský, *O strukturalismu*, w: Jan Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2000 [1946], s. 27, cyt. za: Jan Mukařovský, *O strukturalizmie*, przeł. Józef Mayen, w: *Wśród znaków i struktur: wybór szkiców*, red. Janusz Sławiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 26.

22. Mukařovský, *Pojem celku...*, s. 42–43.

23. Mukařovský, *Pojem celku...*, s. 42.

Wydaje się zatem, że to, co Mukařovský proponuje w zakresie analizy dzieł sztuki jako całości, jest połączeniem analizy strukturalnej i kompozycyjnej jego składników (= części), przy czym składniki starają się

uzyskać przewagę, każdy z nich objawia dążność do utwierdzenia się kosztem innych; słowem: hierarchia, wzajemna podrzędność i nadrzędność składników (nie będąca niczym innym jak objawem wewnętrznej jedności dzieła) znajduje się w stanie ciągłych przeobrażeń. Te zaś składniki, które chwilowo wybijają się na plan pierwszy, mają decydujące znaczenie dla ogólnego sensu struktury artystycznej, który zmienia się w wyniku każdorazowego ich przegrupowania²⁴.

Jakie są zatem konkretne składniki, które możemy wykryć i wykorzystać do celów analizy (i interpretacji) dzieł literackich? Jan Mukařovský podsuwa pewne częściowe wyliczenie:

Możemy podjąć się całkowitej analizy strukturalnej, stwierdzić na przykład specyficzny stosunek między intonacją a znaczeniem, między budową zdania i intonacją, między intonacją i strukturą sylabiczną słów, możemy ustalić stosunek dzieła jako całości w ten sposób zbudowanej do tego, co poprzedzało je w rozwoju²⁵.

Widzimy, że w cytacie pojawia się kategoria *znaczenia*, jednak wyłącznie w wyliczeniu. Z drugiej strony jednak w całym dziele Mukařovskiego znajdziemy wyrażony *explicite* aksjomat, że *wszystkie składniki dzieła sztuki są nosicielami znaczenia* – należą do nich m.in. słowa, składniki dźwiękowe, formy gramatyczne, składniki syntaktyczne, frazeologia, składniki tematyczne, metrum i inne.

Struktura artystyczna w ujęciu Mukařovskiego jest czymś na kształt agregatu możliwych opisowych charakterystyk dzieł sztuki. Dalej struktura rozwoju zawiera jako swoje składniki stosunki między wszystkimi możliwymi kombinacjami, które możemy otrzymać poprzez opis poszczególnych planów składników dzieła. Konkretnie dzieło literackie jest więc urzeczywistnieniem niektórych z tych możliwości, jednocześnie ich unikatowa kombinacja bierze udział w specyficznej znaczeniowej budowie danego konkretnego dzieła.

Znaczenie

Jan Mukařovský w swoim ujęciu znaczenia dzieła sztuki wychodzi ze znakowej bazy tego dzieła:

24. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 27, (w polskiej wersji s. 26).

25. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 43, (w polskiej wersji s. 44).

każdy składnik dzieła literackiego jest nosicielem pewnego cząstkowego znaczenia; suma tych cząstkowych znaczeń, łączących jednostki stopniowo wyższe, jest dziełem będącym skomplikowaną całością znaczeniową. Znakowy i znaczeniowy charakter dzieła sztuk w częściach i w całości staje się widoczny zwłaszcza przy dziełach tzw. czasowych, tj. takich, których odbiór przebiega w czasie: dopóki postrzeganie nie jest zakończone, dopóki budowa dzieła nie jest w myśli podmiotu postrzegającego obecna jako całość, dopóty podmiot postrzegający nie ma pewności co do sensu i znaczenia poszczególnych części. Wszystko w dziele sztuki i w jego stosunku do otoczenia jawi się więc dla estetyki strukturalnej jako znak i znaczenie²⁶.

Wszystkie składniki dzieła literackiego są nosicielami znaczenia, ale do jego odkrywania i kumulacji dochodzi dopiero w akcie czytania. Z pozycji całości, bez względu na to, czy celem jest całe dzieło, czy jednostkowy kontekst znaczeniowy, należy więc dostrzec znaczenie części, co stanowi konsekwentnie mereologiczne podejście. Prawdą jest również, że kumulatywne i w związku z tym unikatowe znaczenie całości dzieła sztuki odpowiada ujęciu całkowicie holistycznemu.

Oczywiste jest, że komunikacja u Mukařovskiego nie kończy się wraz pojęciem znaczenia w jego rozważaniach o pragmatycznej analizie strony artystycznej dzieła – autor, wychodząc z aksjomatu dzieła sztuki jako skomplikowanego ustrukturyzowanego znaku, wprowadza pojęcie sensu, dla którego obowiązuje stwierdzenie, że „te cząstkowe znaczenia składają się na pełny sens dzieła”²⁷. I dodaje: „I dopiero wtedy kiedy ów pełny sens dzieła zostaje domknięty, staje się dzieło sztuki świadectwem stosunku twórcy do rzeczywistości i wezwaniem pod adresem odbiorcy, aby i on wobec rzeczywistości zajął swoje własne stanowisko – poznawcze, emocjonalne i wolicjonalne zarazem”²⁸. Pojęcie sensu jest zatem pewną holistyczną całością całkowicie *par excellence*: ma bazę w kumulacji znaczeniowych cech poszczególnych składników dzieła literackiego, która przebiega dopóty, dopóki nie zostaje zamknięty całościowy sens dzieła. Jednocześnie koncepcja ta jest konsekwentnie mereologiczna, ponieważ dopiero w spojrzeniu na całość kompleksowo oświetla się znaczenie poszczególnych części.

Zakończenie

Widzieliśmy, że ujęcie Mukařovskiego jest syntezą mereologicznego i holistycznego myślenia o częściach, całości i ich stosunkach w ramach struktur artystycznych z heglowskim idealizmem, który struktury te transcenduje poza materialny świat i jednocześnie je dynamizuje. Celem mojego studium

26. Mukařovský, *Strukturalismus...*, s. 19.

27. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 30, (w polskiej wersji s. 30).

28. Mukařovský, *O strukturalismu...*, s. 30, (w polskiej wersji s. 31).

było ulokowanie ujęcia struktur artystycznych Mukařovskiego w kontekście mereologicznych i holistycznych rozwaŹań i przede wszystkim w bezpořrednim kontakcie z rozwaŹaniami Leibniza i Smutsa. Oczywiste jest, Źe Jan Mukařovský w swoich propozycjach dotyczĄcych rozwojowych struktur sztuki, poszczegółnych struktur dzieł literackich i znaczeniotwórczych procesów w sztuce, zbliŹa się do tradycji wprowadzonej przez obu tych wielkich przedstawicieli Źwiatowej nauki. Starania Mukařovskiego w ten sposób nie tylko „współbrzmia” z pewnĄ dŁugo ustalaną tradycjĄ, ale takŹe przesuwaĹĄ tĄ tradycjĘ w specyficznĄ sferę komunikacji artystycznej oraz estetyki. WłaŹnie w tym tkwi największy jego wkŁad, który zasŁuŹenie lokuje go na pozycji jednego z największych teoretyków strukturalizmu w sztuce i w nauce.

[przeŁoŹyła Izabela Mroczek]