

Katarzyna Rosner

Ingardenowska koncepcja dzieła literackiego dzisiaj: jej doniosłość i jej anachroniczność

Słowa kluczowe: dzieło literackie, ontologia, poznanie, quasi-sądy, intencjonalność, konkretyzacja, hermeneutyka, rozumienie

Ingardenowska praca *O dziele literackim*, której pierwsze wydanie w języku niemieckim pod tytułem *Das literarische Kunstwerk* ukazało się w roku 1931, należy do najwybitniejszych, klasycznych dziś pozycji z dziedziny filozoficznej refleksji nad kulturą, liczącą się nie tylko w skali krajowej. Jest ona dobrze znana i często cytowana przez teoretyków, zwłaszcza literaturoznawców, zarówno europejskich, jak i amerykańskich. Praca ta, a także rozprawa *O poznawaniu dzieła literackiego* i kilka artykułów uzupełniających przedstawione tam stanowisko przyczyniły się w istotny sposób do zwrotu, jaki dokonał się w badaniach humanistycznych, począwszy od lat trzydziestych XX wieku.

Teoria dzieła literackiego zaproponowana przez Ingardena uformowała się w czasie, gdy znaczenia nabierała myśl strukturalna i w wielu kwestiach podążała w tym samym kierunku. Zarówno strukturaliści, jak Ingarden reprezentowali w badaniach literaturoznawczych podejście antypsychologiczne; w obu przypadkach formowaniu teorii utworu literackiego przyświecało więc założenie o jego autonomii, zarówno wobec przeżyć psychicznych autora, jak i odbiorców. Podobnie jak Ingardenowska, tak i strukturalne teorie dzieł literackich były teoriami dzieła gotowego; przyjmowano, że ukończony utwór uniezależnia się od zamysłu i intencji jego twórcy: do jego własności należą te tylko, które w sposób intersubiektywny zostały w nim utrwalone. I chociaż – ze względu na trudność, jaką nastroczał wielu odbiorcom język filozofii fenomenologicznej, jakim posługiwał się Ingarden – jego koncepcja zaczęła oddziaływać ze znacznym opóźnieniem, to nie ulega wątpliwości, że wiele fundamentalnych dla literaturoznawstwa kwestii przeanalizował on w sposób bardziej gruntowny i systematyczny niż strukturaliści.

Ingarden, podobnie zresztą jak strukturaliści i anglosaski New Criticism, przyczynił się w istotny sposób do przezwyciężenia dominującego wówczas w naukach humanistycznych podejścia neopozytywistycznego. Polegało ono między innymi na przekonaniu, że nauki te nie różnią się pod względem metodologicznym od nauk przyrodniczych, są co najwyżej mniej od nich zaawansowane w rozwoju i w związku z tym te ostatnie powinny stanowić wzór dla sposobu ich uprawiania. Tak więc np. Carl Hempel w artykule „The Function of General Laws in History” z roku 1942 dowodził, że historia jest nauką empiryczną; wyjaśnianie i predykcje historyczne bowiem nie różnią się od procedur wyjaśniania i predykcji w naukach przyrodniczych – zarówno pierwsze, jak i drugie odwołują się do praw ogólnych i prawa te mają charakter empiryczny. Neopozytywiści przyjmowali, że aby uzyskiwać w humanistyce wyniki poznawczo wartościowe, trzeba w nich respektować sposób konstruowania terminologii teoretycznej stosowany przez nauki przyrodnicze; trzeba się posługiwać ich metodami, ponieważ tylko one, jak pisał jeszcze w roku 1965 Jerzy Kmita – „gwarantują dowolnej nauce empirycznej uzyskiwanie wartościowych poznawczo rezultatów”¹. Pozostawię tutaj na boku kwestię, że dla Ingardena jego analiza nie reprezentowała dziedziny badań empirycznych; miała ona charakter filozoficzny, a – ściśle mówiąc – ontologiczny. Ingarden poszukiwał esencjalnych własności dzieł literackich, tzn. własności przysługujących im i tylko im.

Przyjrzyjmy się natomiast, na czym polegała odmiennność podejścia Ingardena od założeń neopozytywizmu w analizie, która leży u podstaw jego teorii dzieła literackiego, mianowicie w teorii quasi-sądów.

Problem dotyczył charakterystyki logicznej zdań dzieła literackiego czy też, jak to określał Ingarden, charakteru zdań orzekających w dziele literackim i jego rozstrzygnięcie miało znaczenie ze względu na co najmniej dwie kwestie. Pierwsza dotyczyła funkcji poznawczej utworów literackich. Uznanie, że przynajmniej niektóre ze składających się na nie zdań są prawdziwe, stanowiło, zdaniem niektórych teoretyków, wyjaśnienie, w jaki sposób utwory te pełnią tę funkcję, tj. orzekają prawdziwie o rzeczywistości realnej.

Druga, ważniejsza dla Ingardena, kwestia dotyczyła świata przedstawionego w dziele literackim. Miał on świadomość, że estetyczne obcowanie z literaturą, zwłaszcza z fikcją literacką, polega w znacznej mierze na obcowaniu ze światem w niej przedstawionym, z postaciami i zdarzeniami składającymi się np. na powieściową narrację, że to, co przedstawione, wnosi do dzieła ważne wartości. Także krytycy literaccy, gdy analizują np. powieści, odnoszą się przede wszystkim do rzeczywistości w nich przedstawionej. Narzuca się jednak pytanie, czym jest ów świat przedstawiony. Czy jest on tylko wyobrażeniem czytelnika, wytworem swobodnej gry jego wyobraźni, czy też jest w jakimś znaczeniu i w jakimś stopniu

¹ J. Kmita, „O dwu metodach doboru terminów teoretyczno-literackich”, w: „Studia Estetyczne”, R. 2, Warszawa 1965, s. 154.

składnikiem (warstwą) samego dzieła i jako taki steruje wyobrażeniami czytelnika w procesie lektury? Wysiłek teoretyczny Ingardena zmierzał do uznania tego, co przedstawione, za integralny składnik samego dzieła, a sposobem ugruntowania tej tezy na opisie warstwy językowej dzieła była koncepcja quasi-sądów.

Kiedy w roku 1960 ukazało się pierwsze polskie wydanie pracy *O dziele literackim*, właśnie teoria quasi-sądów stała się przedmiotem żywych polemik i krytyki ze strony pozytywistycznie nastawionych badaczy jak Jerzy Kmita czy Jerzy Pelc. Źródło tego oporu leżało we wspomnianym już przekonaniu przedstawicieli tego nurtu, że humanistyka winna się posługiwać metodami wypracowanymi przez nauki, w tym przypadku przez aparaturę semantyczną przystosowaną do opisu zdań orzekających w sensie logicznym, z jakich składa się np. tekst naukowy. Założenie to uchylało z góry możliwość, że literatura piękna posługuje się językiem w inny sposób niż analizowane przez logików zdania orzekające.

Zanim przedstawię teorię quasi-sądów, przyjrzyjmy się tu w wielkim skrócie charakterystyce zdań fikcji literackiej reprezentatywnej dla podejścia neopozytywistycznego, mianowicie zaproponowanej przez Pelca na początku lat 60. XX w. Podjął on tę analizę, poszukując odpowiedzi na pytanie, jak to się dzieje, że literatura opowiada zmyślenia, a zarazem „stanowi potężne i często niezastąpione źródło rzetelnego poznania rzeczywistości”².

Pelc przyjął, że wszystkim rodzajom zdań występujących w fikcjach przysługuje znaczenie w sensie logicznym, a zatem, na mocy definicji, są one prawdziwe lub fałszywe, a także są supozycjami lub sądami. Prawdziwość definiował ogólnie jako „zgodność z rzeczywistością”. Przyjął także, że charakterystyka logiczna zdań jest niezależna od kontekstu, w szczególności od kontekstu literackiego. Wartość logiczna zdania „nie zależy od tego, kto je wypowiedział czy napisał, ani od tego, gdzie zostało ono wypowiedziane czy napisane, ani od tego, jakie zdania wypowiedziano czy napisano bezpośrednio przed nim lub po nim”³.

Analiza ta nie brała pod uwagę swoistej struktury tekstu literackiej fikcji, np. nie czyniła różnicy między autorem jako postacią realną a narratorem; abstrahowała też od tego, że podmiotami wypowiedzi bohaterów literackich są postacie fikcyjne, a nie autor. Rozważając, czy określone zdanie jest sądem lub supozycją, Pelc we wszystkich przypadkach odnosił je bezpośrednio do autora rozumianego jako konkretna, realna osoba. Zarówno bowiem narrator, jak i postacie występujące w fikcji nie istniały naprawdę, a więc tym samym nie spełniały przyjętej przez niego definicji logicznej o wypowiadającym sąd. W takim ujęciu każde zdanie fikcji literackiej to albo zdanie samego autora (prawdziwe lub fałszywe, supozycja lub sąd), albo też zdanie autora zawierające przytoczone wypowiedzi postaci na ogół nieistniejących.

² J. Pelc, *O wartości logicznej i charakterze asertywnym zdań w dziele literackim*, w: „Estetyka”, R. 1, Warszawa 1960, s. 97.

³ Tamże, s. 98.

Na gruncie tych rozstrzygnięć terminologicznych Pelc uznał, że funkcję poznawczą, tj. przekazywanie wiedzy o rzeczywistości realnej, realizują w fikcji literackiej w zasadzie dwa typy zdań: zdania prawdziwe (tj. mające realne desygnaty) narratora (interpretowane jako zdania samego autora) oraz zdania zawarte w strukturze intensjonalnej, typu: „x powiedział, że p”, przytaczające wypowiedzi bohaterów fikcji. Jak wiadomo, zdania takie można pod względem wartości logicznej (prawdziwości) charakteryzować jako całość, ale można także określać niezależnie prawdziwość i asertoryczność zdań przytoczonych. W ujęciu Pelca, jeżeli zdania o strukturze intensjonalnej wzięte w całości są z reguły fałszywe, skoro wypowiadające je rzekomo postaci nie istnieją realnie, to zdania przytoczone mogą być prawdziwe i mogą być sądami samego autora i jako takie są ewentualnymi nośnikami przekazywanej przez dzieło wiedzy o rzeczywistości.

Rozwiązanie zaproponowane przez Pelca było niezadowolające z punktu widzenia pytania, na które szukał on odpowiedzi, tj. pytania o fikcję jako źródło wiedzy o świecie realnym. Funkcję tę, zgodnie z wynikami jego analizy, mogły pełnić tylko poszczególne zdania uznane za prawdziwe, tj. niektóre spośród tych, w których nie występują żadne odniesienia do fikcyjnych przedmiotów i zdarzeń. W grę wchodziły więc tylko pewne zdania ogólne narracji bądź takie zdania umieszczone w strukturach intensjonalnych, a także zdania o przedmiotach przedstawionych mających odpowiedniki realne. Trudno się zgodzić z Pelcem, by taki zbiór zdań, wyrwanych z kontekstu literackiego, mógł stanowić „potężne [...] źródło rzetelnego poznania rzeczywistości”.

Najpoważniejszą wadą tego rozwiązania wydaje się jednak to, że wyklucza ono nie tylko możliwość traktowania świata przedstawionego jako składnika samego utworu, ale także możliwość traktowania go jako jednolitej całości. Jeżeli, jak to przyjmował Pelc, zdania fikcji literackiej mające odpowiedniki realne, jak np. Warszawa, odnoszą do tych realnych, transcendentnych wobec dzieła przedmiotów, zaś w zdaniach mówiących o postaciach i zdarzeniach zmyślonych chodzi o ich intencjonalne, realnie nieistniejące odpowiedniki, to świat przedstawiony rozpada się na przedmioty realne i fikcyjne, czysto intencjonalne. Jeszcze większe trudności nastroczają notorycznie przeciw występujące w fikcjach zdania ustalające związki między przedmiotami obu rodzajów, tzn. takie, w których występują obok siebie nazwa własna, wskazująca na element fikcji (np. na któregoś z bohaterów), i nazwa istniejącego realnie kraju czy miasta.

Odwołałam się tu do przykładu analiz Pelca z wczesnych lat 60. (co trzeba podkreślić, ponieważ w kilka lat później odszedł on całkowicie od przedstawionego tu stanowiska⁴), ponieważ stanowią one wyraziste świadectwo tego, że założenia neopozytywistyczne nie sprawdzały się w analizie języka tekstów literackich.

⁴ Artykuły J. Pelca z roku 1967, tj. „Funkcjonalne podejście do semiotyki logicznej języka naturalnego”, w: „Studia Filozoficzne”, Warszawa 1967, nr 2 (49) i „Wyrażenia imienne a fikcja

Utwory literackie – ani proza, ani poezja – nie dają się opisać jako proste następstwo niezależnych od siebie w swej charakterystyce zdań orzekających w znaczeniu semantyki logicznej. Jej system pojęć, wypracowany do analizy pojedynczego zdania, nie nadaje się także do analizy złożonych z wielu zdań tekstów odnoszących do rzeczywistości, np. rozpraw naukowych, ale to już odrębna kwestia, którą nie będę się tu zajmować.

Ingarden nie był, oczywiście, jedynym badaczem, który zdawał sobie z tego sprawę i poddał analizie swoistość języka literackiego. Teorie poezji i prozy, formułowane przez literaturoznawców, filozofów i estetyków, poczynawszy od lat dwudziestych XX w., od rosyjskiego formalizmu i emotywizmu I.A. Richardsa, podejmowały próby opisu swoistości języka literackiego czy też, jak to wolą nazywać filozofowie anglosascy, literackiego użycia języka.

Jedni, jak formaliści rosyjscy, W. Empson, W.K. Wimsatt, J. Lotman i wielu innych, szukali wyznaczników języka literackiego, a zwłaszcza poetyckiego, w modyfikacji, wzbogaceniu funkcji znaczenia słów i zdań. Inni, jak J. Margolis, R. Ingarden, P.F. Strawson, swoistość tekstu artystycznego, zwłaszcza fikcji, wyjaśniali modyfikacją funkcji oznaczania, funkcji referencyjnej. Większość badaczy w tym także odbiegała od założeń analizy Pelca, że analizowane przez nich modyfikacje były determinowane przez kontekst, w jakim słowo czy zdanie się pojawiało. Tak więc np. dodatkowe znaczenia, jakie zyskiwało wyrażenie w kontekście poetyckim, interpretowano jako wynik opozycji, w jakiej pozostawało ono do innego słowa czy wyrażenia danego tekstu. Analogicznie to samo zdanie, które w innym kontekście byłoby prawdziwe lub fałszywe, jako zdanie fikcji literackiej nie odnosiło do rzeczywistości pozatekstowej.

Teoria quasi-sądów Ingardena wyróżnia się wśród tych koncepcji swym głębokim ugruntowaniem filozoficznym. Stanowi ona fragment jego rozważań nad językiem, na które składa się oryginalna koncepcja znaczeń językowych i źródła ich intersubiektywności, polemiczna w stosunku do stanowiska Husserla, który przypisywał znaczeniom idealność, a także w stosunku do psychologizycznych koncepcji znaczenia. Teoria ta pozostaje także w bezpośrednim związku z ontologią Ingardena i jego filozofią kultury, ponieważ znaczeniom językowym, podobnie jak wytworom kultury, przypisuje on czysto intencjonalny sposób istnienia.

Zdanie jest dla Ingardena wytworem operacji świadomościowych, „jednostką intencjonalną, tzn. taką, która »intencją« swą, czyli domniemywaniem czegoś wykracza poza siebie samą i wskazuje na coś od siebie różnego”⁵. Zdanie wytwarza czysto intencjonalny stan rzeczy, który jest wobec niego transcendentny, choć do zdania przynależy. Wśród przedmiotów czysto intencjonalnych Ingarden rozróżnia pierwotnie i pochodnie intencjonalne. Pierwsze, pierwotnie intencjo-

literacka”, w: „*Studia Estetyczne*”, R. 4: Warszawa 1967, stanowią już zarys zupełnie odmiennej propozycji charakterystyki logicznej zdań dzieła literackiego.

⁵ Roman Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 168.

nalne, mają, jak pisze, „źródło swego bytu i uposażenia wprost w konkretnych aktach spełnianych przez jakieś »ja«”⁶, np. wyobrażania sobie czegoś – i jako takie są bezpośrednio dostępne tylko osobie, która spełnia akty ich wytwarzania. Natomiast przedmioty pochodnie intencjonalne, np. intencjonalne odpowiedniki zdań, ponieważ „zawdzięczają swój byt i uposażenie [...] jednostkom znaczeniowym (językowym) różnego rzędu [...] jako odpowiedniki jednostek znaczeniowych są »intersubiektywne«”⁷.

Każdemu zdaniu – zarówno supozycjom, jak i sądom – odpowiada więc pochodnie czysto intencjonalny stan rzeczy, ale tylko sądom odpowiadają także stany rzeczy obiektywnie zachodzące. Sąd bowiem to zdanie, w którym coś się na serio twierdzi; sąd może być prawdziwy lub fałszywy. Dla koncepcji quasi-sądów istotne jest rozróżnienie sądów i supozycji, czyli czystych zdań orzekających. Jeżeli czyste zdanie orzekające skierowane jest na przynależący do niego czysto intencjonalny przedmiot, to, jak pisze Ingarden, „zdanie będące sądem wskazuje niejako poprzez i poza ten przedmiot na pewien realny (ewent. jako realny domniemany) przedmiot”⁸.

Odwołując się do tych definicji, charakteryzuje on zdania fikcji literackiej. Mają one, jak pisze, „zewnątrzny wygląd (*habitus*) zdań będących sądami, choć nimi nie są naprawdę. [...] Nie przychodzi nam nawet do głowy, by pytać o ich prawdziwość lub fałszywość. A jednak niewątpliwie jest tu coś w szczególny sposób stwierdzone. [...] Dochodzi tu niewątpliwie do »osadzenia« w bycie intencjonalnie wytworzonych stanów rzeczy (*resp.* przedmiotu w nich przedstawionego), które naturalnie są również odpowiednio intencjonalnie scharakteryzowane”⁹.

To „osadzenie w bycie” intencjonalnych stanów rzeczy i przedmiotów przedstawionych nie dokonuje się jednak na serio. Zdania dzieła literackiego stanowią szczególną modyfikację sądów; w rezultacie „mimo przeniesienia w dziedzinę rzeczywistości, intencjonalnie wytworzone stany rzeczy stanowią swój własny, odrębny świat”¹⁰.

Modyfikacja, jakiej podlegają quasi-sądy, polega więc na tym, że jeżeli sądy wskazują za pośrednictwem swych czysto intencjonalnych odpowiedników na stany rzeczy i przedmioty realne, to w przypadku quasi-sądów ich funkcja sądzenia spełnia się w powoływaniu do życia quasi-realnego świata przedstawionego. Dotyczy to także zdań, które mają realne odpowiedniki, np. określone miasta czy postacie historyczne. Zdania literackie nie odnoszą do tych realnych przedmiotów, lecz tylko czynią je quasi-obecnymi; przedmioty te, podobnie jak postacie i miejsca czysto fikcyjne, są elementami świata przedstawionego.

⁶ Tamże, s. 180.

⁷ Tamże, s. 180 i 191.

⁸ Tamże, s. 230.

⁹ Tamże, s. 237–238.

¹⁰ Tamże, s. 238–239.

Argumentacja Ingardena, przemawiająca za taką interpretacją zdań mających realne odpowiedniki, odwołuje się do tego, że teksty, nie tylko literackie, nie są prostym następstwem zdań; zdania te pozostają do siebie w rozmaitych relacjach, konstytuują jednostki sensu wyższego rzędu. W rezultacie np. zdania o postaciach historycznych, które w innym kontekście, choćby w pracy historyka, byłyby sądami prawdziwymi lub fałszywymi, jako zdania powieści pozostają quasi-sądami.

Prowadzi to także do odmiennej niż u Pelca interpretacji wypowiedzi postaci przedstawionych:

Otóż, jeżeli osoba przedstawiona wypowiada pewne zdanie jako sąd, skierowując je do innej z osób przedstawionych, wówczas – o ile jest szczerą i naprawdę sądzi – zdanie przez nią wypowiedziane jest niewątpliwie sądem w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale zarazem jest sądem, który ma walor, a w szczególności jest prawdziwy, jedynie w obrębie świata przedstawionego [...]. Nie wolno tedy, jak to się nieraz dzieje ze strony krytyków czy badaczy literatury – sądów wypowiedzianych przez osoby przedstawione wyprowadzać poza obręb świata przedstawionego w danym dziele i interpretować je bądź jako sądy o świecie realnym, bądź jako sądy wypowiedziane przez autora dzieła i wyrażające jego poglądy¹¹.

Stanowisko Ingardena, uwzględniające w charakterystyce rozmaitych odmian zdań literackich kontekst, w jakim się pojawiają, i tym samym biorące pod uwagę fakt, że tekst jest złożoną wypowiedzią, mającą całościową strukturę, która współokreśla znaczenie swych elementów, jest niewątpliwie, niezależnie od konsekwencji teoretycznych, jakie niesie ze sobą, bardziej przekonujące od analizy Pelca. W tym samym kierunku podążały także inne nurty badań nad literaturą, zwłaszcza teorie strukturalne. Teoria quasi-sądów bierze zresztą pod uwagę wyniki tych analiz, które opisywały złożoną strukturę np. tekstów narracyjnych.

Z teoretycznego punktu widzenia, z punktu widzenia spójności całej teorii dzieła literackiego Ingardena, ważność teorii quasi-sądów polega na tym, że stanowi ona uprawomocnienie poglądu, iż świat przedstawiony nie jest bytem psychologicznym, wyobrażeniem twórcy czy odbiorcy, lecz stanowi integralny, intersubiektywny składnik czy warstwę utworu literackiego. Świat przedstawiony w rozumieniu Ingardena jest bowiem – w przeciwieństwie do jego konkretyzacji odbiorczej – w całości wytworem jednostek znaczeniowych dzieła, a ściślej mówiąc – jego dwuwarstwy językowej – i językowi zawdzięcza swą intersubiektywność:

W warstwie przedmiotów przedstawionych nie ma takiego materialnie określonego stanu rzeczy lub przedmiotu, którego ostatecznym źródłem nie byłaby jedna z dwu warstw stanowiących łącznie element języka dzieła literackiego, mianowicie warstwy twórczo językowo-brzmieniowych i warstwy jednostek sensu¹².

Ingarden w pracy *O dziele literackim* poświęcił wiele uwagi analizie warstwy przedmiotów przedstawionych i rozmaitych sposobów ich ukazywania czy przed-

¹¹ Tamże, s. 243.

¹² Tamże, s. 247.

stawiania. Warstwa ta, łącznie z warstwą wyglądów, stanowi tak ważny przedmiot jego rozważań, ponieważ, z jednej strony, skupia ona zwykle na sobie uwagę czytelników i stanowi często „jedeny czynnik dzieła sztuki literackiej ujmowany w sposób w pełni świadomy”¹³, z drugiej zaś, opisy tej warstwy, sprowadzające ją do przeżyć twórczych czy odbiorczych, uważa on za niewytrzymujące krytyki.

W ujęciu Ingardena to, co przedstawione w dziele, ma charakter pochodnie intencjonalny, tym samym więc jest intersubiektywne i stanowi składnik samego dzieła. Od czysto intencjonalnej struktury odróżnia on jej zawartość, określającą sposób istnienia przedmiotu przedstawionego (zazwyczaj quasi-realny) i jego własności. Przedmioty przedstawione nie występują jako przedmioty odrębne; „łączą się dzięki różnorodnym związkom w nadrzędną, zwykle zwartą dziedzinę bytu. Stanowią przy tym zawsze – w sposób dość osobliwy – pewien wycinek bliżej nieokreślonego, ale w swym typie istnienia i uposażenia jakościowego przecież ustalonego świata”¹⁴.

Przedmioty przedstawione zazwyczaj podają się za realne; od odpowiednich przedmiotów realnych różnią je jednak radykalnie charakteryzujące je miejsca niedookreślenia. Spośród nieskończonej liczby cech charakteryzujących przedmioty realne przedmiotom przedstawionym przysługują te tylko, które są określone przez odpowiednie stany rzeczy. Świat przedstawiony jest więc, jak to określa Ingarden, schematyczny; w jego uposażeniu, zarówno poszczególnych przedmiotów przedstawionych, jak i jego przestrzeni i czasu, występują luki, miejsca niedookreślenia. Czytelnik w toku lektury nieuchronnie wykracza poza to, co określone i potencjalne, i pod różnymi względami uzupełnia wyobrażeniowo przedmioty przedstawione, aktualizuje wyglądy

Poszczególne konkretyzacje różnią się między sobą; różnią się także mnogości konkretyzacji, dokonywane w rozmaitych, odmiennych pod względem wrażliwości i stylu epokach. Ingarden analizuje to zjawisko, nazywa je „życiem dzieła literackiego”. Wszystko to jednak nie znaczy, że konkretyzacja jest całkiem swobodna. Przeciwnie, jako wypełnienie luk i aktualizacja potencjalnych składników dzieła, skądinąd niezbędnych dla osiągnięcia przeżycia estetycznego, konkretyzacja winna dochować mu wierności, winna przebiegać tak, by nie zniekształcać stojącego przed odbiorcą przedmiotu, intersubiektywnego i schematycznego dzieła literackiego. Warunkiem adekwatnej, oddającej dziełu sprawiedliwość konkretyzacji jest to, by dzieło zachowało w niej swą tożsamość:

Przeżycie estetyczne „oddaje dziełu sprawiedliwość” [...], jeżeli doprowadza do takiej estetycznej konkretyzacji, która: 1. u podłoża swego ma rekonstrukcję dzieła co do określonych jego elementów, wierną mu w granicach możliwości, oraz 2. w elementach swych, wychodzących poza

¹³ Tamże, s. 281.

¹⁴ Tamże, s. 282.

prostą rekonstrukcję dzieła, a więc w wypełnieniach miejsc niedookreślenia [...] leży w granicach możliwości wyznaczonych przez samo dzieło”¹⁵.

* * *

Sposób, w jaki Ingarden rozważa relację między dziełem a jego konkretyzacją, ukazuje z całą wyrazistością zasadniczą różnicę między jego koncepcją a innymi, wspomnianymi tutaj nurtami badań literaturoznawczych, poszukujących swoistości języka literackiego, jak strukturalizm czy New Criticism. Teorię quasi-sądów, stanowiącą istotny, ale przecież tylko jeden z elementów tej koncepcji, można zasadnie interpretować jako odpowiedź na pytanie o specyfikę literackiego sposobu użycia języka. Nie znaczy to jednak, by Ingardenowska odpowiedź na pytanie, czym jest dzieło literackie, pozostawała w granicach tego problemu.

Jeżeli dla strukturalistów czy przedstawicieli Nowej Krytyki dzieło literackie, wzięte w całości, było tworem językowym, to Ingarden traktował je jako pewien swoisty przedmiot. Warstwa językowa była istotnym składnikiem tego przedmiotu, ale nie wyczerpywała jego zawartości. Kiedy w ostatnim, podsumowującym wcześniejsze rozważania rozdziale rozprawy *O dziele literackim* czytamy: „Wydaje mi się, że odkryliśmy w dziele literackim swoistą dziedzinę szczególnie zbudowanych przedmiotów (podkr. K.R.), posiadających duże znaczenie z rozmaitych, a m.in. czysto ontologicznych powodów”¹⁶, nie mamy do czynienia z metaforą. Centralnym pytaniem tej rozprawy jest pytanie o miejsce dzieła literackiego w bycie, tj. o jego sposób istnienia i strukturę ontologiczną.

Odpowiedź Ingardena na to pytanie brzmi: dzieło literackie jest bytem pochodnie czysto intencjonalnym, niesamoistnym (ma bowiem fundament swego powstania i swego istnienia w innych bytach). Struktura ontologiczna tego bytu jest strukturą przedmiotu o złożonej, wielowarstwowej budowie, na którą składają się: dwuwarstwa językowa, warstwa uschematyzowanych wyglądown i warstwa przedmiotów przedstawionych.

Zarówno więc dwie ostatnie warstwy, jak i dzieło wzięte w całości nie mają charakteru językowego. Te dwie odrębne, choć związane ze sobą, tezy miały i mają do dziś kluczowe znaczenie dla recepcji pracy *O dziele literackim*. Teza szczegółowa, dotycząca warstw przedstawiających, sytuowała poglądy Ingardena w opozycji do stanowiska większości polskich teoretyków literatury w latach sześćdziesiątych. Natomiast teza, że dzieło literackiemu wziętemu w całości przysługuje ontologiczna struktura przedmiotu o określonych własnościach, i jej konsekwencje teoretyczne, sytuują go w opozycji także do poglądów dominujących współcześnie.

¹⁵ R. Ingarden, „O poznawaniu dzieła literackiego”, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 204.

¹⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim*, wyd. cyt., s. 438.

Przekonanie Ingardena, że warstwy przedstawiające mają charakter przedmiotowy, że warstwa przedmiotów przedstawionych wyznacza pewien świat, a warstwa wyglądu umożliwia naoczne uchwycenie tych przedmiotów, budziła opór, ponieważ pozostawała w niezgodzie z przyjmowanym za oczywisty poglądem, że literatura piękna ma charakter czysto językowy. Pogląd ten umacniał silny wpływ na polskie literaturoznawstwo lat 60. tradycji strukturalnej w jej wersji środkowoeuropejskiej; zaś dla strukturalistów stanowił on niekwestionowane założenie badawcze.

Niektórych teoretyków niepokoiło jednak napięcie między tezą o językowym charakterze literatury a faktem, że dla krytyki literackiej odwoływanie się do postaci, zdarzeń i innych składników świata przedstawionego wydawało się stanowić niezbędne narzędzie interpretacji. Sposobem, w jaki próbowano wybrnąć z tej trudności, były próby charakteryzowania elementów świata przedstawionego jako jednostek językowych – tak np. H. Markiewicz określał je jako „twory językowe wyższego rzędu”¹⁷. Trudno jednak uznać to rozwiązanie za zadowalające – tworom językowym nie przysługują takie własności jak płeć, zdolność do podejmowania działań itp. Inaczej mówiąc, przedmioty przedstawione i twory językowe cechują odmienne struktury ontologiczne. Precyzyjniejsze wydaje się więc rozwiązanie Ingardena, który odróżniał fakt konstytuowania przedmiotów przedstawionych przez jednostki znaczenia od ich przedmiotowej struktury ontologicznej.

Bardziej zdecydowane zastrzeżenia budzi dziś teza Ingardena o przedmiotowym, określonym w swych własnościach i zewnętrznym wobec czytelnika charakterze dzieła literackiego. Skoro jest ono przedmiotem, a nie tylko tekstem, winno być poznawane, a nie odczytywane i interpretowane. Takie właśnie stanowisko przyjął Ingarden; przypomnijmy, że jego praca poświęcona rozmaitym odmianom procesu obcowania z literaturą nosi tytuł *O poznawaniu dzieła literackiego*. Także lektura prowadząca do przeżycia estetycznego ma u swych podstaw rozpoznanie własności samego dzieła. Tylko wtedy przeżycie to będzie adekwatne, „odda dziełu sprawiedliwość”, gdy „u podłoża swego ma rekonstrukcję dzieła co do określonych jego elementów”¹⁸.

Ingardenowska koncepcja estetycznego obcowania z dziełem sytuuje się więc w paradygmacie poznawczym. Podstawowe kategorie tego paradygmatu to kompetentny podmiot i zewnętrzny wobec niego, stojący przed nim, gotowy, tj. określony w swych własnościach przedmiot. Przedmiot ten jest intersubiektywny, to znaczy zachowuje tożsamość w adekwatnych procesach odbiorczych, podejmowanych przez różne podmioty w różnych momentach czasowych. Podstawowa dla tego paradygmatu relacja, zachodząca między podmiotem a przedmiotem, to relacja poznawcza. Rozważania Ingardena mieszczą się więc w nurcie tzw.

¹⁷ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, rozdz. V.

¹⁸ R. Ingarden, „O poznawaniu dzieła literackiego”, wyd. cyt., s. 204.

filozofii świadomości. Centralnym pytaniem filozofii świadomości – od Kartezjusza przez Kanta, Husserla i wielu innych – było pytanie o możliwości poznawcze podmiotu, charakterystyka relacji poznawczej.

Ingarden dostrzegał pewne trudności, związane z ujmowaniem estetycznego obcowania z utworem literackim w ramach relacji poznawczej. Wyrazem tej świadomości było np. uznanie, że przedmiotem przeżycia estetycznego nie jest samo dzieło, lecz jego odbiorcze konkretyzacje, w których czytelnik wypełnia miejsca niedookreślone i aktualizuje to, co w dziele tylko potencjalne. Same zaś konkretyzacje różnią się znacznie między sobą – wynika to ze zróżnicowanej wrażliwości odbiorców, a także zależy od epoki, w jakiej konkretyzacja jest dokonywana. W pracy *O dziele literackim* czytamy:

Jest faktem powszechnie znanym, że każda epoka w całym rozwoju kultury ludzkiej posiada właściwy sobie typ rozumienia uznawanych przez siebie wartości estetycznych i pozaestetycznych, swoje określone predyspozycje do takich właśnie, a nie innych sposobów ujmowania świata w ogóle.

Rozwiązanie tej trudności stanowiła w jego ujęciu teza o schematyczności dzieła:

Gdyby dzieło literackie, a w szczególności dzieło sztuki literackiej nie było tworem schematycznym, jak to jest w rzeczywistości, to nie byłoby możliwe, by w rozmaitych czasach mogły istnieć konkretyzacje jednego i tego samego dzieła [podkr. K.R.] różniące się radykalnie między sobą, a równocześnie adekwatne, a przynajmniej w sposób dopuszczalny oddające swoje istniejące rysy dzieła¹⁹.

Jak widać, cały wysiłek teoretyczny Ingardena zmierzał do wykazania, że dzieło zachowuje tożsamość w zmiennych konkretyzacjach. Założenie jego tożsamości było konieczne, jeśli analiza estetycznego obcowania z literaturą miała się mieścić w ramach relacji poznawczej.

Analiza procesu obcowania z utworem literackim, a także z innymi wytworami sztuki, jako pewnej odmiany relacji poznawczej, nie była specyficzna dla Ingardena, lecz raczej dla jego pokolenia. Był to dominujący w 1. połowie XX wieku wzór ujmowania relacji wytwór kultury–odbiorca i jeśli prace Ingardena czymś się wyróżniały, to większą świadomością konsekwencji teoretycznych (zwłaszcza ontologicznych) takiego podejścia, a także większą świadomością trudności, z jakimi musi się ono uporać.

Jednakże w 2. połowie XX wieku dokonał się istotny zwrot w teoretycznej refleksji nad kulturą i procesami obcowania z jej wytworami. Zmiana ta miała charakter zasadniczy: polegała na odejściu od analizy relacji dzieło–odbiorca w ramach relacji poznawczej i uznaniu, że wytwory kultury, w szczególności utwory literackie, stanowią różne odmiany wytworów znaczących, tekstów. Prowadziło

¹⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, wyd. cyt., s. 429–430.

to w rezultacie do uznania, że proces obcowania z dziełem ujmować należy nie jako typ relacji poznawczej, lecz jako proces społecznej komunikacji.

Zwrot ten w ogromnej mierze był dziełem strukturalistów i prowadził – wbrew stereotypowej opinii o niewrażliwości tej szkoły na to, co diachroniczne – do bardziej systematycznego uwzględnienia czynników historycznych, uczestniczących w procesach odbiorczego obcowania z wytworami kultury. Jeśli bowiem dzieło sztuki jest tekstem, a nie przedmiotem, znaczy to, że w relację między nim a odbiorcą wkracza trzeci, pośredniczący między nimi czynnik: mianowicie język (kod), w którym przebiega proces jego odczytywania i interpretacji.

Semiotyczne ujęcie relacji odbiorcy z dziełem sztuki prowadzi do relatywizacji tożsamości wytworu kultury, w szczególności dzieła literackiego. Jeśli jest ono tekstem, to jego tożsamość, definiowana teraz jako tożsamość znaczenia, jest relatywna w stosunku do określonego języka czy kodu komunikacji literackiej. Kod taki reprezentuje epokę, w której odbywa się komunikacja. Kody odbioru są historycznie zmienne, a wraz z nimi zmienia się także znaczenie (tożsamość) utworu literackiego. Zatem czynnik, który w ujęciu Ingardena był źródłem trudności w uchwyceniu przez odbiorcę dzieła w jego tożsamości (zmienne gusta i wrażliwość epoki), został w podejściu semiotycznym ujęty jako integralny składnik procesu komunikacji literackiej.

Zaproponowane przez strukturalizm semiotyczne rozumienie kultury, tj. jako sfery znaczeń i operacji na znaczeniach, jest dziś powszechnie przyjmowane. Współczesna myśl humanistyczna poszła jednak dalej niż klasyczny strukturalizm w kwestionowaniu założeń wcześniejszej refleksji nad kulturą. Jeżeli dla Ingardena tożsamość wytworu kulturowego była tożsamością pewnego przedmiotu, dla strukturalistów zaś tożsamością znaczenia, relatywną do określonego kodu komunikacji literackiej, to hermeneutycy, Gadamer i Ricoeur, zakwestionowali wspólne obu tym koncepcjom założenie o autonomii wytworu kulturowego wobec jego odbiorcy. Dla hermeneutyków, a także dla ich następców, np. Derridy, znaczenie tekstu jako coś zewnętrznego i niezależnego od interpretującego nie istnieje. Znaczenie powstaje w toku interpretacji.

Stanowisko to jest dalszym krokiem na drodze do przewyżczenia paradygmatu poznawczego w badaniach humanistycznych. Wywodzi się ono z Heideggerowskiej krytyki filozofii pokartezjańskiej, zwłaszcza zaś prymarnej dla tej filozofii relacji poznawczej, zachodzącej między podmiotem a zewnętrznym w stosunku do niego przedmiotem i stanowiącej punkt wyjścia do rozważania wszelkich relacji między człowiekiem i światem.

Dla Heideggera²⁰ punktem wyjścia refleksji jest nie relacja poznawcza, lecz bardziej od niej pierwotny, konstytutywny dla *Dasein*, fenomen bycia-w-świecie. Inaczej mówiąc, zanim człowiek odniesie się poznawczo do jakiegoś bytu, musi

²⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przekł. i przedmowa A. Baran, Warszawa 1994.

się wcześniej ujawnić samo bycie bytów wewnątrz świata. Dokonuje się to właśnie w codziennym byciu-w-świecie, zamieszkiwaniu w nim. Przedmioty napotymane w tym świecie, zanim staną się przedmiotami poznania, stają się dla nas uchwytnie dzięki naszemu zainteresowaniu nimi jako elementami zamieszkiwanego przez nas środowiska i praktycznego użytku, jakiemu mogą służyć, np. jako narzędzia czy wyposażenie do jakiejś czynności.

Z ontologii *Dasein*, z analizy prymarnej sytuacji bycia-w-świecie wywodzi się także bliskie hermeneutyczne Heideggerowskie pojęcie świata. Świat nie jest czymś zewnętrznym wobec *Dasein* czy zbiorem bytów, które *Dasein* w nim napotyka. Dla Heideggera *Dasein* jest transcendencją, tzn. świat stanowi charakterystykę samego *Dasein*, jest momentem jego struktury ontologicznej. Świat jest tym, w czym *Dasein* już jest, zanim napotka cokolwiek. Byt wewnątrzświatowy zostaje rozpoznany dopiero wtedy, gdy jest do czegoś przeznaczony czy odniesiony, gdy tym samym zostaje włączony w pewną całość odniesień, wcześniejszą od jakiegokolwiek swego elementu – w świat *Dasein*. Świat, w którym zamieszkuje *Dasein*, jest zawsze jego światem.

Wreszcie, ostatnia kategoria analizy ontologicznej *Dasein*, o której trzeba tutaj wspomnieć, to pojęcie rozumienia. Heideggerowskie *Dasein* jest bytem rozumiejącym; rozumienie własnego bycia i bycia innych bytów jest swoistym rysem ontologicznym *Dasein*. Jak to określa Heidegger, *Dasein* 'jest' w taki sposób, że zawsze już rozumie siebie i swój świat. Rozumienie nie jest jednym z możliwych sposobów zachowania podmiotu, lecz ludzkim sposobem bycia-w-świecie. Rozumienie ma charakter preontologiczny; na nim fundują się wszystkie odmiany poznania, łącznie z naukowym.

W hermeneutyce Gadamera i Ricoeura podstawowe wyniki ontologii *Dasein* zostają odniesione do obcowania z tekstami kultury. Można powiedzieć lapidarnie, że bycie-w-świecie jest przedmiotem ich analizy w tym zakresie, w jakim jest byciem w kulturze, w szczególności byciem wśród tekstów.

Tak więc – inaczej niż u Ingardena – rozumienie tekstu nie polega tu na ujmowaniu go jako zobiektywizowanego, zewnętrznego wobec odbiorcy przedmiotu, jakim jest on w ramach relacji poznawczej. Ideał wiedzy obiektywnej, ignorujący esencjalną czasowość ludzkiego bytu i rozumienia, jest przesądem filozofii pokartezjańskiej. Hermeneutyczne rozumienie tekstu pozostaje w żywym związku z osobą i światem interpretującego. Sam zaś interpretujący nie jest abstrakcyjnym podmiotem poznania czy rozumienia, lecz istotą osadzoną w historii; historyczny jest jego świat i jego rozumienie. Zdaniem Gadamera, prawdziwy dostęp do historii, także do tekstów z tradycji, wymaga założenia, że ma ona do przekazania prawdę, która jest ważna dla naszej teraźniejszości. Także wtedy, gdy tekst pochodzi z przeszłości, z epoki czasowo odległej, jego rozumienie oznacza przezwycięzenie dzielącego go od odbiorcy dystansu, przyswojenie, tj. odniesienie do własnego świata i własnej sytuacji egzystencjalnej.

Dla hermeneutyki warunkiem rozumienia jest taki stosunek do tekstu, który poszukuje w nim odpowiedzi na problemy egzystencjalne odbiorcy, problemy zakorzenione w jego świecie i tym samym we współczesnej mu rzeczywistości historycznej. Tekst nie stoi przed odbiorcą jako gotowy przedmiot czy znaczenie, które winien on zrekonstruować; tekst czy, ogólniej, tradycja musi stać się problematyczna, żywa dla interpretującego, by mogła być przez niego rozumiana. Jak pisze Gadamer, tradycja istnieje dla nas tylko przez przyswojenie, tylko wtedy, gdy można ją odnieść do naszego świata.

Tak więc tekst (jego znaczenie) nie zachowuje tożsamości niezależnej od interpretacji. Gadamer odrzuca model odbioru rekonstruującego niezależnie od tego, że uważa, iż jest on niemożliwy do realizacji. Rekonstrukcja jest niemożliwa, ponieważ odbiorca wnosi do odczytania tekstu własne uprzedzenia, przesady i oczekiwania, zarówno indywidualne, jak i wynikające z jego zakorzenienia w historii. Tekst nie jest więc zewnętrznym wobec odbiorcy, gotowym przedmiotem – „Taki przedmiot sam w sobie rzecz jasna w ogóle nie istnieje”²¹ – lecz czymś, co interpretując współtworzymy.

Gadamer odrzuca model rekonstruujący przede wszystkim dlatego, że uprzedmiotawiając swój przedmiot nie bierze go na serio w jego roszczeniu do prawdy. Traktować tekst na serio to tyle, co wierzyć, że może on mieć coś do powiedzenia, co będzie ważne dla nas. Aby jednak to było możliwe, aby tekst mógł do nas przemówić, musimy go odnieść do naszego świata i naszego historycznego horyzontu.

Koncepcja doświadczenia hermeneutycznego kwestionuje modele obcowania z tekstem literackim skonstruowane w ramach paradygmatu poznawczego (np. Ingardenowski) na dwu płaszczyznach: kwestionuje założenia, leżące u podstaw tych modeli, ale także proponuje odmienne określenie celu, jaki przyświeca naszemu obcowaniu z wytworami kultury artystycznej. Nie chodzi w nim o to, by zrekonstruować to, co miał do powiedzenia autor lub sam tekst w kontekście swego powstania lub w oderwaniu od wszelkiego kontekstu, o „oddanie dziełu sprawiedliwości”. W doświadczeniu hermeneutycznym, odnoszącym tekst do naszego świata i naszej sytuacji egzystencjalnej, chodzi o poszerzenie naszego własnego horyzontu, naszego rozumienia siebie i świata, naszej samoświadomości. Doświadczenie hermeneutyczne czy hermeneutyczna lektura tekstu to doświadczenie, które nas zmienia. Prawdziwym celem obcowania z kulturą nie jest więc sama znajomość tych wytworów ani płynąca stąd satysfakcja estetyczna, lecz poszerzenie naszego samorozumienia.

Można rozważać, w jakiej mierze model hermeneutyczny, a także inne, wykraczające poza paradygmat poznawczy, modele interpretacji zdają sprawę z rzeczy-

²¹ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 272.

wistych zmian, jakie się dokonały w ostatnich dziesięcioleciach w dominującym wzorze obcowania z wytworami kultury. Sam Gadamer podkreśla, że jego koncepcja nie ma charakteru postulatycznego, lecz opisuje to, co zawsze zachodzi. Nie ulega jednak kwestii, że interpretacja hermeneutyczna stoi w sprzeczności z tradycyjnym wzorcem estetycznego obcowania z tekstami literackimi czy też, ogólniej, z wytworami artystycznymi. Warto też podkreślić, że krytyka, jakiej hermeneutyka poddała tradycyjny model tzw. przeżycia estetycznego, jest odniesieniem do tego problemu generalnej krytyki filozofii pokartezjańskiej. Krytyka ta, zainicjowana przez Heideggera i późne prace Husserla, stanowi ważny wątek filozofii współczesnej.

Ingarden on the Literary Work of Art – The Importance and Obsolescence of the Proposal

Key words: *literary work, ontology, cognition, quasi-judgments, intentionality, concretization, hermeneutics, understanding*

The article examines two issues: the enormous significance of Roman Ingarden's book *The Literary Work of Art* for the development of philosophical reflection on culture, and the reasons for which this theory has, to a great extent, become outdated. The reasons, in the author's view, lie mainly in the subsequent change of paradigm, the basic set of categories employed today in discussions on the relation between the text and the reader.