

ANDRZEJ TYSZCZYK

TOŻSAMOŚĆ — ŻYCIE — TRWANIE DZIEŁA LITERACKIEGO*

WOKOŁ INGARDENA TEORII DZIEŁA SZTUKI

WSTĘP

Główne zadanie, jakie staram się zrealizować w niniejszej pracy, to przede wszystkim próba przedyskutowania niektórych aspektów pojęcia przedmiotu czysto intencjonalnego — pojęcia, w oparciu o które Roman Ingarden zbudował swoją teorię dzieła literackiego i, mówiąc ogólniej, teorię dzieła sztuki. Tytułowe zagadnienia tożsamości, życia i trwania dzieła literackiego potraktowałem jako pewnego rodzaju odskocznnię do prześledzenia tych momentów teorii przedmiotu czysto intencjonalnego, które pozwoliły Ingardenowi na wypracowanie takiej koncepcji dzieła literackiego, która zdolna jest objąć w sposób niezwykle spójny ogromną liczbę czynników literaturoznawczo walentnych.

To właśnie koncepcja dzieła literackiego jako przedmiotu czysto intencjonalnego pozwoliła Ingardenowi na wypracowanie solidnych fundamentów nauki o literaturze w postaci ontologii i epistemologii dzieła literackiego, a z drugiej strony — na włączenie w jej obręb na takich podstawach ugruntowanej estetyki literackiej, co w rezultacie daje niezwykle obszerną, ale jednocześnie zwartą i autonomiczną dziedzinę badań literackich.

Oto jak w wypowiedzi z 1968 roku¹ w syntetycznym skrócie charakteryzuje Ingarden ową dziedzinę, którą ująć pozwoliło mu systematyczne rozwijanie problematyki przedmiotu czysto intencjonalnego:

Dzieło sztuki było [...] od razu pojęte jako czysto intencjonalny wytwór twórczych aktów artysty, a zarazem przeciwstawione jako twór schematyczny o niektórych potencjalnych elementach jego „konkretyzacjom”, twór, który do swego powstania potrzebował autora, z drugiej zaś strony odtwórczych (odbiorczych) przeżyć

* Jest to nieznacznie zmieniony tekst pracy magisterskiej, pisanej na seminarium teorii literatury pod kierunkiem prof. dra hab. Stefana Sawickiego.

¹ R. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa 1970.

czytelnika czy obserwatora (widza), tak iż wskazywał od razu z istoty swej i swego sposobu istnienia na zasadniczo odmienne przebiegi przeżyciowe różnych podmiotów psychicznych jako niezbędne warunki swego istnienia i swego sposobu ukazywania się (Erscheinungsweise) a w dziejach swego istnienia (w swym, jak się wyrażałem, „życiu”) wskazywało na całą społeczność swych czytelników, widzów czy słuchaczy. I odwrotnie: przeżycia te mogą się dokonywać jedynie w ten sposób, iż z istoty swej odnoszą się do pewnego przedmiotu: do dzieła sztuki. Ponadto okazało się równocześnie, że przedmiot ten domaga się do swego istnienia i utrwalenia nie tylko tych różnorodnych przeżyć, lecz nadto pewnego przedmiotu fizycznego, np. książki, marmuru, płótna zamalowanego itp. — który musi być przez artystę odpowiednio ukształtowany a przez odbiorcę odpowiednio spostrzeżony i ujęty, iżby na jego tle ukazało się nam dane dzieło sztuki i żeby pozostając przez pewien czas niezmiennym dopomagał do utożsamienia dzieła przez wielu odbiorców. W ten sposób oprócz fizycznych i świadomościowych zachowań się szeregu ludzi zostały w krąg zagadnienia wciągnięte prócz samych dzieł sztuki także pewne realne przedmioty materialne jako fizyczny fundament bytowy dzieła sztuki. Twórcze zachowanie się artysty obejmuje przy tym nie same tylko przeżycia wytwórcze, lecz także pewne czynności fizyczne, kształtujące w odpowiedni sposób pewną rzecz lub proces, by mógł pełnić funkcję fundamentu bytowego obrazu, rzeźby czy poematu, czy wreszcie np. sonaty. Z drugiej strony już wytworzone dzieło sztuki jako twór schematyczny musi być przez odbiorcę pod różnymi względami uzupełnione (ukonkretyzowane) i w swych elementach potencjalnych zaktualizowane, żeby przybrać postać przedmiotu estetycznego w specyficzny sposób wartościowego. Potrzebuje do tego obserwatora i spełnienia przezeń pewnego szczególnego przeżycia, właśnie przeżycia estetycznego. W ten sposób uwidocznił się wewnętrzny związek dzieła sztuki z jego twórcą i obserwatorem, spełniającym akt przeżycia estetycznego. Jako tło wchodzi w grę i ukazuje się pod postacią fundamentu bytowego dzieła sztuki świat materialny².

Rozwijając — począwszy od *Das literarische Kunstwerk* — swą refleksję teoretycznoliteracką, a ogólniej: estetyczną, akcentował nie od razu w jednakowym stopniu wszystkie z wymienionej wielości czynników. W tym czasie, gdy powstawała wspomniana praca (pisana w latach 1927—1928, wydana w Tübingen w 1931 roku) zainteresowania estetyczne Ingardena ustępowały jeszcze miejsca usilnym przygotowaniom do opracowania zagadnienia sporu: idealizm — realizm. Był to okres, w którym Ingarden, dążąc przede wszystkim do precyzyjnego wypracowania pojęć w duchu antypsychologicznym, zwrócony był ku analizom zorientowanym przedmiotowo (ontologicznie). Struktura dzieła literackiego, zagad-

² Tamże s. 23 n.

nienie jego tożsamości, problem bytowych fundamentów intersubiektywności tworów językowych to niektóre z głównych kierunków badań wyznaczonych ówczesnymi zainteresowaniami filozofa. Jednakże już wtedy, jako pochodna problematyki przedmiotu czysto intencjonalnego, zarysowana została wyraźnie problematyka, która później miała wysunąć się na pierwsze miejsce. Rozwijana konsekwentnie teoria konkretyzacji, owocując już w *O dziele literackim* koncepcją „życia” dzieła literackiego, kulminowała potem w teorii przedmiotu estetycznego; akcent położony na czynniki podmiotowe teorii dzieła doprowadził do zagadnienia przeżycia estetycznego i wartościowania; zaznaczona zaś tylko w *O dziele literackim* problematyka wartości obrodziła w przyszłości pracami z aksjologii estetycznej³.

To konsekwentne rozwijanie tak najróżnorodniejszych wątków znalazło swoje zwieńczenie w dokonanej przez Ingardena w ostatnim dziesięciu lat życia próbie wypracowania takiego syntetycznego przedmiotu badań estetycznych, w którym znalazłyby swoje miejsce wszystkie wyróżnione czynniki zarówno przedmiotowe, jak i podmiotowe. Miałyby to być pewnego rodzaju „wyższego rzędu istotna całość, która nadaje jedność dziedzinie dzieła i obcujucego z nim człowieka”⁴. Próbę taką podejmuje Ingarden w 1960 roku w prowadzonych przez siebie wykładach z estetyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, proponując koncepcję „sytuacji estetycznej”. Następnie zaś ponawia ją w artykule *O estetyce fenomenologicznej* (1969), kładąc szczególny nacisk na dynamiczny element „spotkania”, jak określał podstawową dla „sytuacji estetycznej” twórczą aktywność człowieka, prowadzącą do ukonstytuowania z jednej strony dzieła sztuki, z drugiej przeżywającego artysty (lub odbiorcy)⁵.

Problematyka, którą w związku z pojęciem przedmiotu czysto intencjonalnego podejmujemy w niniejszej pracy, przedstawia się, jak następuje:

Część I z jednej strony podejmuje zagadnienie formalnej budowy przedmiotu czysto intencjonalnego oraz problem adekwatności tego pojęcia w obrębie teorii sztuki, z drugiej — zagadnienie wagi dla teorii dzieła literackiego specyficznych, wypracowanych przez Ingardena pojęć formy i materii.

³ Mam tu na uwadze rozprawy zamieszczone w: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966, przedrukowane w: *Studia z estetyki*, T. 3. Zob. także *Bibliografię prac filozoficznych Romana Ingardena 1915—1971*. Oprac. A. Półtawski. W: *Fenomenologia Romana Ingardena*. Warszawa 1972 s. 19-54.

⁴ Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 3 s. 24.

⁵ Wykłady zostały opublikowane w: R. Ingarden. *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Oprac. A. Szczepańska. Warszawa 1981. Zob. zwłaszcza wykłady XI—XIII oraz wstęp W. Stróżewskiego do powyższego wydania.

Część II porusza zagadnienie (rodem z „ontologii egzystencjalnej”) fundamentów bytowych dzieła sztuki oraz zagadnienie sposobu istnienia czysto intencjonalnego.

Część III podejmuje epistemologiczne problemy, które rodzą się w związku z pojęciem tzw. fałszujących konkretyzacji. Szczególnie poruszona tu zostanie kwestia możliwości poznawczego „zrekonstruowania” schematycznego dzieła, a także kwestia doniosłości pojęcia „fałszujących konkretyzacji” dla estetycznego wymiaru dzieła literackiego.

Część IV porusza zagadnienie konstytutywności czynników odbiorczych dla sposobu istnienia dzieła literackiego. Tu także spróbujemy określić miejsce teoretycznoliterackich koncepcji Ingardena w tym współczesnym nurcie literaturoznawstwa, który w estetyce, teorii i historii literatury bardzo mocno akcentuje „perspektywę czytelnika”.

DWUSTRONNOŚĆ FORMALNEJ BUDOWY PRZEDMIOTU CZYSTO INTENCJONALNEGO

ESENCJALNE KATEGORIE FORMY I MATERII DZIEŁ SZTUKI

1. *Dwustronność formalnej budowy przedmiotu czysto intencjonalnego*

Przedmioty czysto intencjonalne, do których Ingarden zalicza także dzieła sztuki, tworząc osobny typ bytowy, przeciwstawiają się innym rodzajom przedmiotów zarówno swym sposobem istnienia, jak i swoistą budową formalną. Gdy na przykład przedmioty realne są „samoistne”, „proste” („jednostronne”) i zawsze „pod każdym względem swego uposażenia jednoznacznie w pełni określone”⁶, to przedmioty czysto intencjonalne są „niesamoistne” (heteronomiczne), odznaczają się budową „dwustronną” (w przeciwieństwie do „prostoty” przedmiotów realnych, lecz — co trzeba podkreślić — w pewnym stopniu analogicznie do także dwustronnej budowy idei), zawierają ponadto luki, miejsca niedookreślone w swym uposażeniu jakościowym⁷.

Przedmiot realny (samoistny) jako pewna odrębna bytowa całość jest w swej budowie formalnej „prosty” („jednostronny”), co według Ingardena oznacza, że w całym swym zasięgu bytowym „[...] jest po prostu i w pełni tym, czym jest. Lub inaczej: nie jest niczym innym, niż to,

⁶ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*. T. 2. Kraków 1948 s. 260. Na temat sposobu istnienia i formalnej budowy przedmiotu realnego por. także rozdział IX oraz t. 1 (Kraków 1947) rozdział III.

⁷ Zob. także t. 1 rozdział III oraz t. 2 rozdział X.

za co się niejako «podaje»⁸. Natura konstytutywna takiego przedmiotu obejmuje swym indywidualizującym piętnem całość jego materii, wobec czego: „W każdej własności przedmiotu znajduje się coś z niego samego”⁹.

W tym znaczeniu wszelkie twierdzenia, które mają dotyczyć przedmiotu „prostego”, niezależnie od tego, jaki jego aspekt, właściwość czy część ujmują, odnoszą się także do samego przedmiotu jako pewnej indywidualnej bytowej całości. Mówiąc coś o barwie oczu jakiegoś człowieka, mówię zarazem coś o nim samym. Innymi słowy, nie można powiedzieć czegoś o takim przedmiocie, co nie dotyczyłoby jego samego, jako jedyne go podmiotu wszystkich swych „właściwości”.

Inaczej przedstawia się sprawa w wypadku przedmiotu czysto intencjonalnego. Wyprowadzając jego pojęcie w oparciu o przede wszystkim korelat „prostego aktu przedstawienia”¹⁰, Ingarden wyróżnia w jego budowie formalnej dwie „strony” analogiczne do rozróżnienia treści przedmiotu aktu intencjonalnego i samego przedmiotu tego aktu: „Jedną stroną jest to właśnie, co nazywamy «zawartością» przedmiotu czysto intencjonalnego, drugą natomiast to, co można nazwać jego «intencjonalną strukturą» albo samym przedmiotem intencjonalnym”¹¹.

„Zawartość” jest tą stroną, którą przedmiot odsłania wprost, gdy staje się korelatem domniemywujących go aktów (np. aktów twórczych lub odtwórczych). „Struktura intencjonalna” natomiast ujawnia się dopiero w akcie refleksji skierowanej na wytwarzający przedmiot akt i jego intencjonalny odpowiednik¹². Zawartość dzieła literackiego, które spośród rodzajów dzieł sztuki jest przedmiotem czysto intencjonalnym, by tak powiedzieć — „najczystszy”, ale jednocześnie nieporównanie bardziej skomplikowanym od przedmiotu „prostego aktu przedstawienia”, jest konstytuowana przez wszystko to, co zostało sprojektowane „wedle treści tworzącej [dzieło] intencji”. Jest więc zawartością dzieła literackiego pewna ujawniająca się podczas lektury rzeczywistość przedstawiona, wyznaczona przez warstwę przedmiotów przedstawionych. Ale nie tylko ona, choć Ingarden przede wszystkim do tej warstwy się odwołuje, chcąc unaocznić pojęcie zawartości. Stanowi ją w istocie pewna całość, którą dzieło jako struktura wielowarstwowa i dwuwymiarowa wyznacza dzięki współdziałaniu wszystkich swych czynników konstytuujących

⁸ Tamże t. 2 s. 84.

⁹ Tamże s. 110.

¹⁰ Zob. tamże s. 247 n.

¹¹ Tamże s. 256.

¹² Zob. tamże.

(warstw). Gdy jednak uwzględnimy to, że owa całość odsłaniającej się w dziele „rzeczywistości” jest zawarta w pewnym indywidualnym, odrębnym bytowo przedmiocie, to tym samym uchwytujemy samo dzieło jako strukturę czysto intencjonalną.

Albowiem w swej zawartości przedmiot intencjonalny „jest” dokładnie taki, jakim jest domniemany, i „istnieje” w ten sposób, jaki mu jest wyznaczony w akcie go określającym przez wpleciony weń moment uchwytyjący lub w danym wypadku nadający istnienie. To zaś właśnie, że to wszystko jest tylko „pomyślane”, „domniemane”, „przypisane” stanowi istotę czystego istnienia intencjonalnego, [...] ¹³.

Do konstytutywnych rysów tego typu przedmiotów należy także to, iż obie te strony istotnie do siebie przynależą ¹⁴.

Dwustronność przedmiotu czysto intencjonalnego pociąga za sobą kolejny istotny rys jego budowy formalnej — „dwupodmiotowość” ¹⁵. Występuje w nim bowiem z jednej strony podmiot zawartości, nadający jej swoiste piętno przedmiotowej całości, a z drugiej — podmiot występujący w strukturze intencjonalnej. Są one według Ingardena funkcjonalnie nierównorzędne:

Właściwym podmiotem jest ten, który występuje w „strukturze intencjonalnej” a więc podmiot przedmiotu intencjonalnego [...] funkcja jego [tzn. podmiotu — A. T.] nie sięga poza zawartość. [Ow zasadniczy podmiot własności przedmiotu — A. T.] obejmuje swą funkcją całość tego przedmiotu, a więc także i jego zawartość, ponieważ posiadanie takiej a nie innej zawartości stanowi własność przedmiotu intencjonalnego, [...] ¹⁶.

Ten to właśnie moment sprawia, że wszystko, co dzieło ujawnia w swojej zawartości, by tak powiedzieć, idzie na jego rachunek. Jest to ten moment, który powoduje, że dzieło sztuki może się stać przedmiotem pewnego rodzaju sądów, mianowicie sądów wartościujących, które skierowane są już nie ku zawartości dzieła, ale ku dziełu samemu jako pewnemu indywidualium.

Wobec faktu, że akt intencyjny określa przedmiot czysto intencjonalny w sposób całkowicie dowolny i wobec skończoności intencyjnych momentów treści aktu, w jego zawartości występują tzw. miejsca niedo-

¹³ Tamże s. 257.

¹⁴ Zob. tamże.

¹⁵ Zob. tamże s. 258 n.

¹⁶ Tamże s. 259.

określenia¹⁷. Jest to według Ingardena następna istotna cecha formalnej budowy przedmiotu czysto intencjonalnego. Związany z nią jest ten rys dzieł sztuki, a przede wszystkim dzieła literackiego, który pozwala autorowi *Das literarische Kunstwerk* przeciwstawić schematyczne dzieło literackie „samo w sobie” jego najróżnorodniejszym konkretyzacjiom i te ostatnie określić w oparciu o pojęcie ukonkretnienia schematu, wypełniania miejsc niedookreślenia dzieła. Luki w zawartości przedmiotu czysto intencjonalnego sprawiają także to, że w stosunku do dzieła sztuki pojętego jako zawartość nie obowiązuje zasada „wyłączonego środka”, choć obowiązuje ona twierdzenia dotyczące intencjonalnej struktury dzieła.

Czy wszystkie rodzaje dzieł sztuki odznaczają się przedstawionymi istotnymi cechami formalnymi? Co do tego wśród kontynuatorów myśli Ingardena nie ma zgody. Problematyczne przede wszystkim wydaje się przypisywanie miejsc niedookreślenia takim rodzajom sztuki, jak architektura, obraz abstrakcyjny czy rzeźba nieprzedstawiająca. Anita Szczepańska trafnie zauważa, że w wypadku sztuk nieprzedstawiających ich związek z materialnym podłożem jest tak duży, że czerpią one z niego całość swego wyposażenia materialnego¹⁸. Ten moment przesądza o tym, że w zawartości tego typu dzieł — o ile jeszcze w tym wypadku można mówić o zawartości — miejsca niedookreślenia nie występują. Czy brak taki występujący w pewnych typach dzieł sztuki pociąga za sobą ograniczenie przydatności pojęcia przedmiotu czysto intencjonalnego dla teorii tych dzieł, trudno rozstrzygać. Wydawać by się mogło, że tak. Ingarden konstruował to pojęcie, opierając się przede wszystkim na analizie twórców znaczeniowych, dlatego też znajduje ono najlepsze zastosowanie w teorii literatury (a także ogólniej: w teorii sztuk przedstawiających)¹⁹.

Nieschematyczność dzieła sztuki nieprzedstawiającej nie wyklucza wprawdzie wielości jego konkretyzacji, jednakże wielość ta nie wypływa z istnienia nieograniczonej liczby możliwych sposobów konkretyzowania schematycznego dzieła (np. dzieła literackiego czy obrazu nieabstrakcyjnego), lecz ugruntowana jest przede wszystkim w samej tylko wybiórczości i fragmentaryczności aktów percepcyjnych oraz zależności tych aktów od całego szeregu czynników determinujących spostrzeganie dzieła przez odbiorcę.

Trzeba jednak zauważyć, że Ingarden zostawił sobie pewną furtkę, przez którą zawsze może się wymknąć krytyce. Istnieje bowiem możli-

¹⁷ Zob. tamże s. 260 n.

¹⁸ A. Szczepańska. *Niejasność jako estetycznie doniosła jakość*. W: *Fenomenologia Romana Ingardena* s. 287 n.

¹⁹ Do takiego wniosku zdaje się też skłaniać A. Szczepańska. Por. tamże s. 287.

wość odwołania się nie do dzieła sztuki ugruntowanego już w swym fundamencie bytowym, ale do jego planu (schematycznego projektu dzieła sztuki), który jako taki jest niewątpliwie przedmiotem czysto intencjonalnym²⁰. Tak w znacznej mierze przedstawia się sprawa z różnymi sztukami, jak muzyka i architektura²¹. O obu można powiedzieć, że mają specyficzną podstawę w pewnym schematycznym planie czy projekcie: w wypadku muzyki jest to schemat dzieła utrwalony w zapisie nutowym, w wypadku architektury zaś plan architektoniczny budowli. Z tą tylko różnicą, że gdy przy dziele muzycznym realizacja planu pozostaje do niego samego w szczególnym stosunku bycia konkretyzacją już gotowego i utrwalonego dzieła sztuki, to realizacja planu architektonicznego jest dopiero pewnym etapem wytwarzania dzieła. Niemniej obie te realizacje charakteryzują się tym, że przechodzą od przedmiotu schematycznego do przedmiotu w pełni jakościowo określonego, w którym miejsca niedookreślenia już nie występują²².

Ciekawe jest, że w przedmiocie (konkretyzacji) wytworzonym w oparciu o percepcję takiego wykonania (np. percepcję wykonywanego dzieła muzycznego) znów jak gdyby wtórnie pojawiają się „miejsca niedookreślenia”, luki w spercypowanej materii jakościowej dzieła. Nie wypływa to jednak z zasadniczej niemożliwości wypełnienia wszystkich miejsc niedookreślenia (jak jest w przypadku dzieła literackiego), tych bowiem w wykonaniu dzieła muzycznego czy w budowli już nie ma, lecz ze wspomnianej fragmentaryczności i wybiórczości aktów percepcji transcendentnych przedmiotów. Niemniej jednak, jeśli można mówić w wypadku sztuk nieprzedstawiających o miejscach niedookreślenia i schematyczności, to właśnie konkretyzacje drugiego stopnia (konkretyzacje konkretyzacji, bowiem np. wykonanie dzieła muzycznego jest już konkretyzacją) odznaczają się taką schematycznością i zawierają miejsca niedookreślenia²³. Nie zachodzi to w wypadku dzieła literackiego, mimo iż w pewnym stopniu analogicznie do dzieła muzycznego rozpada się ono na trzy transcendentne przedmioty: 1. schematyczne dzieło literackie; 2. wykonanie (konkretyzacja pierwszego stopnia); 3. konkretyzacja drugiego stopnia, a więc konkretyzacja ukonstytuowana w oparciu o wykona-

²⁰ Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 s. 242.

²¹ Zob. R. Ingarden. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości oraz tenże. O dziele architektury*. W: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1963.

²² „Schematyczność nie należy więc do istoty każdego dzieła sztuki w ogóle”. Do takiego wniosku skłania się Ingarden, analizując dzieło architektury (tamże s. 161).

²³ O uwagach Ingardena dotyczących konkretyzacji dzieła architektury zob. tamże s. 161 n.

nie np. głośno odczytanego utworu (wobec powszechności czytania indywidualnego). Każdy z owych przedmiotów, znajdując ugruntowanie w twórcach językowych, z istoty swej wyznaczających schematyczną warstwę widualnego i cichego zarazem jest to zróżnicowanie raczej tylko teoretycznych i przedmiotów przedstawionych, nie może uniknąć w swej zawartości miejsc niedookreślenia i jest niewątpliwie przedmiotem czysto intencjonalnym.

2. *Esencjonalne kategorie formy i materii dzieła sztuki*

Wyróżnionych przez Ingardena „stron” przedmiotu czysto intencjonalnego nie można, jak sam przestrzega, utożsamiać z rozróżnieniem na formę i materię przedmiotu²⁴. Dwustronność przedmiotu stanowi jego własność formalną lub — krócej powiedziawszy — jego formę. Materia zaś jako korelatyw formy występuje zarówno w zawartości, jak i w samym przedmiocie (strukturze intencjonalnej). W obu tych stronach ujawnia się swoista „trójjednia” formy, materii i sposobu istnienia. Niemniej właśnie „dwustronność” przedmiotu czysto intencjonalnego jest podstawą dla znanego od dawna, i jak starał się to pokazać Ingarden, niezwykle pogmatwanego w swej historii problemu tzw. jedności formy i treści dzieła sztuki²⁵. Niejasność i wieloznaczność pojęć formy i materii (treści) oraz trudności w określeniu ich wzajemnych relacji sprawiły, że współczesne literaturoznawstwo problem ten raczej zarzuciło, przede wszystkim na rzecz podejścia strukturalistycznego, ujmującego dzieło literackie globalnie jako pewien spójny system relacji.

W obrębie polskiej refleksji literaturoznawczej prócz dokonań Ingardena można by na marginesie wymienić jeszcze pewną próbę wyjaśnienia pojęć formy i treści dzieła literackiego oraz ich wzajemnych relacji dokonaną przez Juliusza Kleinerja i, jak się wydaje, ma ona znaczenie nie tylko historyczne²⁶.

Ingarden zaproponował własne ogólnieontologiczne pojęcia formy i materii, stanowiące obok „sposobu istnienia” podstawowe kategorie ogólnej teorii przedmiotu. W wypadku ontologii „regionalnej”, jaką jest ontologia dzieła sztuki, pojęcia te uzyskują specyficznie zmodyfikowaną postać i jako takie leżą u podstaw całej teorii dzieła sztuki. W czasie pisania *Das literarische Kunstwerk* jej autor nie wyłożył jeszcze swojej koncepcji formy i materii, niemniej, jak sam podkreśla, dysponował już

²⁴ Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 s. 256 n.

²⁵ Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 2, zob. zwłaszcza s. 457—461.

²⁶ J. Kleiner. *Treść i forma w poezji. Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961.

jasno określoną intuicją tych pojęć. Wyłożył ją obszernie dopiero w *Sporze o istnienie świata* oraz w rozprawie *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, gdzie przeprowadził także obszerną systematyzację funkcjonujących w literaturoznawstwie znaczeń tych pojęć²⁷.

Fenomenologiczne rozumienie formy i materii (tzw. forma i materia kategorialna) różni się od pojęć arystotelesowskich, choć właśnie w opozycji do koncepcji Arystotelesa unaocznia Ingarden sens własnej koncepcji²⁸. Stagiryta pojęcia formy i materii ujmował w oparciu o ideę „określania, determinowania czegoś przez coś”: „Wówczas to, co jest czynnikiem określającym — pisze Ingarden — to «forma», natomiast to, co jest określane, kwalifikowane przez formę, to «materia» (zawartość, treść)”²⁹. W tym znaczeniu materia jest podmiotem wszelkich czynników określających (jakości), które same z kolei stanowią formę. Ingarden z koncepcji Arystotelesa pozostawia jedynie „określacz” (arystotelesowską formę) i wyróżnia w nim jeszcze dwa korelatywne momenty:

[...] pewną jakość (w bardzo szerokim znaczeniu, a więc np. samą czerwień, samą gładkość, ale także pewien określony kształt przestrzenny, pewne rozmiary przestrzenne itp.) i jej „funkcję” określania (determinowania) czegoś, którą spełnia w stosunku do tego, co określa³⁰.

To, co w najszerszym znaczeniu jakościowe i całkowicie niesamodzielne, Ingarden nazywa właśnie materią kategorialną. To natomiast, co samo będąc czymś radykalnie niejakościowym i co jest samym wyabstrahowanym momentem przysługiwania, jest właśnie formą kategorialną. Forma i materia w takim ujęciu są wobec siebie ściśle korelatywne: nie istnieje samodzielnie żaden moment jakościowy ani formalny. Można jedynie abstrakcyjnie rozróżnić je w przedmiocie. Do materii w powyższym sensie należą także „sprawności” czy „zdolności” przedmiotu, według Ingardena bowiem są one również czynnikami określającymi przedmiot. Natomiast wśród momentów formalnych należy odróżnić pewien specyficzny ich rodzaj — „podmiot własności” (przeciwnie niż u Arystotelesa). Jeśli bowiem materia może przysługiwać jedynie „czemuś”, to trzeba od samej „funkcji przysługiwania” odróżnić „funkcję bycia podmiotem własności”. Należałoby w tym miejscu wyjaśnić jeszcze sens tak

²⁷ Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 rozdział II oraz tenże. *Studia z estetyki*. T. 2 s. 456—457. Por. także J. Kowalski. *Romana Ingardena koncepcja materii i formy*. „Roczniki Filozoficzne” 14:1966 z. 3 s. 99-125.

²⁸ Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 2 s. 362.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże s. 363.

często przez Ingardena używanego pojęcia „momentu”. Jest to, najogólniej mówiąc, pewien nierozkładalny, prosty „element” (natury formalnej, materialnej bądź egzystencjalnej — odpowiednio więc do podstawowych kategorii ontologicznych) dojrzany w przedmiocie, w którym nie da się już wypatrzeć elementów prostszych³¹.

Tak określone momenty formalne i materialne „składają” się na formę i materię przedmiotu:

Cała wielość różnych momentów „jakościowych”, które można wyróżnić w poszczególnym przedmiocie, stanowi jego pełną „materię”, zaś wielość splecionych ze sobą momentów formalnych stanowi w zespole „formę” przedmiotu³².

Wszystko, „cokolwiek w jakiś sposób istnieje”, posiada swoją materię i specyficzną formę (na czym ta specyfika polega, to zależy przede wszystkim od sposobu istnienia). Materialność (jakościowość) jest tym, co w przedmiocie jest dane pierwotnie i naocznie, forma zaś pozostaje jak gdyby zakryta (zawarta w przedmiocie „implicite”). Trzeba dopiero w specjalnym badaniu dotrzeć do niej, „wydobyć” ją z przedmiotu.

Dzieło literackie przejawia się pierwotnie jako swoista, wieloraka materia jakościowa. Sposób, w jaki jest ona uformowana, wyznacza specyficzną, w przeciwstawieniu do innych typów dzieł sztuki, strukturę dzieła literackiego. Dwustronność, o której była mowa wyżej, rozpatrywana w oparciu o kategorie tak rozumianej formy i materii jawi się jako specjalna podwójność „funkcji przysługiwania” materii (jakości). Gdy w przedmiotach samoistnych, prostych forma jest funkcją określania tylko ich samych, to w dziełach sztuki jest ona zawsze podwójna, jakby rozszczepiona. „Gładkość” wypolerowanego kamienia jest jakością przysługującą tylko i wyłącznie pewnej fizycznej materii — bryle jakiegoś kamienia, któremu oprócz tego, że jest gładki, przysługuje jeszcze cały szereg innych jakości, jak to, że ma pewną „kształtność”, „przestrzenność”, „ciężkość”, „masywność”. Gdy jednak ową „gładkość” rozpatrzmy jako przysługującą nie tylko realnej bryle kamienia, lecz nadto jeszcze pewnej intencjonalnej treści, która w tym kamieniu została zawarta, to prócz „funkcji przysługiwania” owej bryle kamienia zyska drugą, mianowicie przysługiwanie — dajmy na to — pewnej intencjonalnej postaci, jako np. „gładkość” jej skóry. Podobnie, choć w sposób dużo bardziej skomplikowany, ma się rzecz w wypadku dzieła literackiego. Charakte-

³¹ Ingarden pojęcie „momentu” wyjaśnia przede wszystkim na przykładzie „momentu bytowego” (zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 § 10).

³² Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 2 s. 363 n.

rystyczna „dwuwymiarowa” budowa to jego szkielet formalny, wyznaczający sposób, w jaki materia może być „uformowana”. Materia zaś, w jakiej dzieło się przejawia, będąc korelatem formy, jest tym, w czym dzieło uzyskuje swoją indywidualność. Owe rozszczępienie formy sprawia, że każdy moment jakościowy przysługuje zarazem elementom „zawartości”, jak i elementom dzieła pojętego jako bytowe indywiduum. W tym znaczeniu nie można mówić o zawartości dzieła literackiego, mając na uwadze tylko jego warstwy przedmiotowo-wyglądowe czy „świat przedstawiony”. Zawartość konstytuują wszelkie składniki materialne, jakie w dziele się przejawiają, i one także konstytuują dzieło jako bytowe indywiduum. Innymi słowy, nie ma w dziele niczego jakościowego, co będąc ważne dla „treści”, nie byłoby istotne dla samego dzieła jako pewnej indywidualnej całości (to samo dotyczy momentów formalnych). W takim kontekście dzieło, niezależnie od tego, czy to będzie rzeźba czy utwór literacki, jawi się jako swoistego rodzaju przedmiot, który dostępny może być poprzez specjalną percepcję jego „materii”, percepcję taką, która potrafi ująć ją w owej rozszczępionej funkcji określania. Materia będąc tym, w czym dzieło się przejawia, jest jednocześnie tym, w czym tego typu przedmiot posiada swą istotną ontycznie funkcję: zaprezentować całość swego materialnego uposażenia. I w tym właśnie wyczerpuje się zasadniczy „cel istnienia” wszelkich dzieł sztuki.

W związku z pojęciem formy i materii narzuca się kilka uwag dotyczących ogólnego sposobu ujęcia przez Ingardena zagadnień sztuki:

1. Analiza formy i dzieła sztuki, na której skupił się zrazu Ingarden, i co zyskuje mu czasami miano formalisty, stanowi tylko jedną i niesamodzielną stronę teorii dzieła sztuki. Tak jak struktura dzieła nie jest niczym w sobie samodzielnym, lecz jedynie stroną dwustronnej formalno-materialnej całości, tak i dwustronnie uzupełniająca się winna być teoria dzieła sztuki. Niewystarczająca i jednostronna byłaby więc teoria dzieła abstrahująca od czynników materialnych (jakościowych).

2. Według Ingardena w prezentowaniu swego uposażenia jakościowego ma swe źródło i podstawę najistotniejsza funkcja dzieła sztuki: ewokowanie wartości estetycznych. Momenty jakościowe (materialne) dzieła są nacechowane aksjologicznie³³. To one dzięki pewnym sprawnościom dzieła

³³ Nie wszystkie. Od momentów nacechowanych estetycznie (dodatkowo lub ujemnie) Ingarden odróżnia momenty obojętne. Do nich zalicza „determinacje, które rozstrzygają, z jakiego rodzaju dziełem sztuki mamy do czynienia”, a więc te determinacje, które składają się na „neutralny szkielet dzieła sztuki”. Oczywiście, nie mogą one pozostawać bez wpływu na rodzaj jakości estetycznie walentnych (zob. Ingarden. *Przeżycie, dzieło, wartość* s. 143 n., 162 n.).

(to także moment materialny) konstytuują się w jakości i wartości estetyczne. Dzieło sztuki należy do tej wyjątkowej klasy przedmiotów, których materia nie jest, by tak rzec, obojętna. Jej percepcja ma prowadzić do wytworzenia się na jej podstawie specyficznej „sfery bytowej” — wartości estetycznych³⁴.

3. Analiza formalna ukazuje jedynie pewną wewnętrzną konstrukcję dzieła, ale właśnie o to chodzi, że dzieło nie jest nigdy samą konstrukcją (strukturą), ale konstrukcją „materii” (jakości). Teoria dzieła nie może więc z zasady abstrahować od aksjologii dzieła. W tym kontekście teoria dzieła sztuki, jeśli nawet ze względów metodologicznych ogranicza się do aspektu formalnego (strukturalnego) dzieła, nie może tracić z oczu czynnika ten aspekt spełniającego, a więc jakościowości dzieła i jej nacechowania aksjologicznego. Z drugiej strony naturalnym „dalszym ciągiem” teorii formy (czy struktury) dzieła sztuki jest teoria jakości (materii) i teoria wartości, które z kolei nie mogą nie uwzględniać aspektu formalnego dzieła.

4. Taka jest też, jak się wydaje, droga Ingardena. Odkrywając w *Das literarische Kunstwerk* formę I dzieła literackiego, nie traci on z oczu zagadnienia wartości estetycznej. Następnie zaś, po przejściu do zagadnień materialno-estetycznych, cały czas w polu widzenia pozostaje wyanalizowana forma³⁵. Pomijając już fakt takiego czy innego rozumienia wartości estetycznej, najistotniejsze w jego koncepcji dzieła sztuki wydaje się to, że jest ona wynikiem konsekwentnej realizacji zasady wielostronnych i wzajemnie się uzupełniających ujęć teoretycznych, dających w rezultacie teorię rzeczywiście gruntowną i globalną.

ZAGADNIENIE TRWANIA DZIEŁA SZTUKI

ISTNIENIE CZYSTO INTENCJONALNE. FUNDAMENTY BYTOWE DZIEŁA SZTUKI

Proponowana przez Ingardena koncepcja wielości „sposobów istnienia” przeciwstawia się swoją pluralnością koncepcji tzw. monizmu egzystencjalnego, w myśl którego istnienie żadną miarą nie da się specyfikować: coś albo istnieje rzeczywiście (realnie?), albo wcale nie istnieje (zaś rzeczywiste istnienie różnie bywa jeszcze rozumiane). „Pluralizm egzystencjalny”³⁶, który Ingarden doprowadził do niesłychanej precyzji ter-

³⁴ Zob. R. Ingarden. *Szkice z filozofii literatury*. Łódź 1947 s. 175.

³⁵ Zob. R. Ingarden. *O dziele literackim*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1960 § 68, a także rozprawy estetyczne Ingardena (patrz przypis 28).

³⁶ Zob. A. Póltawski. *O istnieniu intencjonalnym*. W: *Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*. Warszawa—Kraków 1964 s. 71—84.

minologicznej, odchodzi od określania sensu istnienia na podstawie przeciwstawienia tego, co rzeczywiste — nierzeczywistemu. W myśl tego poglądu asercja egzystencjalna nie domniemuje istnienia przeciwstawionego nieistnieniu, lecz raczej sposób istnienia przeciwstawiony innemu sposobowi istnienia. Gdy stwierdzam, że królowna Śnieżka nie istnieje, to nie stwierdzam w tym samym niebytu królowny Śnieżki, lecz w sposób eliptyczny wygłaszam sąd, że królowna Śnieżka nie istnieje tylko w pewien określony sposób — mianowicie w sposób rzeczywisty (realny), lecz to nie znaczy, że w ogóle nie można o jej istnieniu mówić. Jako postać baśniowa (literacka) istnieje ona właśnie w sposób nierzeczywisty, nierealny — czysto intencjonalny. Pogląd ten, prócz swych podstaw merytorycznych, zachowuje — jak bardzo często argumentuje Ingarden — sensowność całego szeregu twierdzeń, które w oparciu o podstawę monizmu egzystencjalnego stają się absurdalne³⁷. Do takich sądów należą i wszystkie twierdzenia nauki o literaturze, ich celem są bowiem przedmioty w myśl monizmu egzystencjalnego nieistniejące.

O przedmiocie realnym powiedzieć, iż jest pewnym faktycznym indywiduum, że istnieje jako indywiduum, to tyle, co powiedzieć, że jako takie trwa, a więc przynależy do świata, którego istotną podstawę stanowi czas³⁸. Trwanie przedmiotu realnego, a więc to, że będąc niejako „tkwi w czasie”, utożsamia się z jego istnieniem. Istnieje jako tożsame ze sobą indywiduum dopóty, dopóki — mimo ciągle przekształcających go zmian — zachowuje swoją indywidualną istotę. W tym wypadku to, co Ingarden nazywa „fundamentem bytowym”, jest dla indywiduum realnego tożsame z nim samym. To, co warunkuje jego istnienie (nie zaist-

³⁷ Na zagadnienie językowych korzyści, płynących z przyjęcia intencjonalnego sposobu istnienia, zwraca uwagę A. B. Stępień w polemice z M. A. Krapcem: „To, co sobie wyobrażam, co oglądam w filmie, widzę na fotografii, nie jest fragmentem świata realnego (ani nie musi być obrazem czegoś rzeczywistego), nie jest też immanentną treścią moich przeżyć, mojej świadomości. Jeśli owe przedmioty postraktuję jako nieistniejące (ponieważ nie istnieją one realnie!), skomplikuję sobie język, doprowadzę do szeregu paradoksów i niczego w faktycznej sytuacji nie zmienię: nadal będę musiał uznać, że obok realnych są jakieś przedmioty nierealne; są — tzn. mają określone własności, określoną strukturę, są poznawalne, pozostają w pewnej relacji do innych przedmiotów (w tym także realnych)” (A. B. Stępień. *O intencjonalnym sposobie istnienia — ponownie*. „Roczniki Filozoficzne” 21:1973 z. 1 s. 71).

³⁸ Ingarden, jak wiadomo, przyjmuje cztery typy przedmiotów: absolutne, realne (czasowo określone), idealne i czysto intencjonalne. Wśród przedmiotów realnych ze względu na sposób istnienia w czasie wyróżnia jeszcze: „stany rzeczy”, „procesy” i „przedmioty trwające w czasie”. Zamieszczona tu charakterystyka dotyczy tylko tych ostatnich.

nienie), i to, co warunkuje jego trwanie, jest tym samym momentem jego indywidualnej istoty i czymś radykalnie mu immanentnym.

Przedmioty czysto intencjonalne nie zawierają w swej naturze konstytutywnej niczego, co predystynowałoby je do trwania. Wynika to, według Ingardena, z zasadniczej nieimmanencji wszystkich przysługujących im cech, które są jedynie intencjonalnie im przypisane, domniemane, a tylko z „immanencji kwalifikacyj” przedmiotu wypływa jego bytowa autonomia, dzięki której jego istnienie może być w ścisłym sensie istnieniem w czasie (trwaniem) lub inaczej jeszcze mówiąc: istnieniem aktualnym (in actu esse)³⁹.

Otóż wydaje się, że przebywanie w czasie „rzeczywistym” tego rodzaju przedmiotów [czysto intencjonalnych — A. T.] jest tylko pozorne, a pozór tego płynie stąd, iż stanowią one odpowiedniki intencjonalne aktów świadomości [...], które same są efektywnie czasowo określone. [...]

[...] Nie są one nigdy „naprawdę” aktualne i właśnie dlatego nie są w czasie. Nie są zaś, ponieważ uniemożliwia im to ich bytowa heteronomia⁴⁰.

Przedmiot czysto intencjonalny, będąc wytworem subiektywnych operacji świadomościowych, w nich posiada swoje „źródło istnienia” i „bytowy fundament” (dokładniej należałoby powiedzieć: w podmiocie spełniającym te operacje). „Funkcją” fundamentu bytowego jest „utrzymanie w bycie” z istoty niesamoistnego, wytworzonego przez aktywną świadomość przedmiotu. „Utrzymanie w bycie” należy rozumieć jako swoistą aktywność fundamentu bytowego, która doprowadza przedmiot czysto intencjonalny do pewnej „fenomenalnej tylko” obecności w świecie realnym:

Na intencjonalnym przypisaniu polega [...] „stworzenie” przedmiotu czysto intencjonalnego, zaś na „byciu domniemanym”, w szczególności „byciu spostrzeżonym”, polega istnienie tego rodzaju przedmiotu⁴¹.

Należy za Ingardenem odróżnić pierwotny przedmiot czysto intencjonalny od pochodnego⁴². Przytoczona wypowiedź odnosi się do typu pierwszego. Pochodny przedmiot czysto intencjonalny nie ma swego bez-

³⁹ Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 s. 129.

⁴⁰ Tamże s. 283 n., 285. Zob. także Ingarden. *O dziele literackim* s. 427.

⁴¹ Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 s. 129.

⁴² Zob. tamże s. 96, także Ingarden. *O dziele literackim* s. 180.

pośredniego fundamentu bytowego w aktualnie spełnianych operacjach świadomości. Może on być ugruntowany w jakimkolwiek innym przedmiocie, w tym także w przedmiocie heteronomicznym. Obowiązuje jednakże zasada, w myśl której „każdy przedmiot niesamoistny wskazuje ostatecznie — czasem na bardzo pośredniej drodze — na pewien przedmiot samoistny, w którym leży jego fundament bytowy”⁴³.

Wszystkie dzieła sztuki są w myśl twierdzeń Ingardena przedmiotami pochodnie czysto intencjonalnymi, swój bowiem bezpośredni fundament bytowy — o ile zostały wytworzone i utrwalone — posiadają już nie w subiektywnych operacjach, lecz w pewnych transcendentnych przedmiotach (realnych, heteronomicznych), które zawierają w sobie jedynie pewną nadaną im intencjonalność⁴⁴. Z perspektywy „ontologii egzystencjalnej” Ingardena przedmiotowe fundamenty bytowe nie wprowadzają istotnej zmiany w podstawowym sensie istnienia czysto intencjonalnego, tzn. wielość rodzajów dzieł sztuki, w bardzo różnych fundamentach znajdujących swoje ugruntowanie, nie wpływa na to, że sposób ich istnienia jest jeden.

Z przedmiotowymi fundamentami bytowymi związane są inne niezwykle ważne zagadnienia: możliwość intersubiektywności dzieł sztuki oraz ich intersubiektywnej tożsamości w czasie⁴⁵, a także zagadnienie materiału konstytutywnego dzieła sztuki, choć ostatecznym stwierdzeniem wychodzimy już nieco poza ścisłe rozróżnienia Ingardena, nie utożsamia on bowiem pojęć „materiału” i „fundamentu bytowego”. Niemniej uważna analiza paragrafu 42 *Sporu o istnienie świata*⁴⁶ pozwala stwierdzić, że pojęcie „materiału,” utożsamia się faktycznie z tym, co Ingarden w późniejszych wykładach z estetyki nazywa „podstawą bytową”⁴⁷. Pojęcie tzw. materiału „na coś” jest w istocie równoznaczne z sensem „przedmiotu zastanego”, tj. takiego, który ze swej istoty musi być zdolny ulec takiemu przekształceniu, by na jego podłożu mogło ukonstytuować się dzieło sztuki. Z kolei tzw. materiał „czegoś” to, mówiąc nieco nieprecyzyjnie, ten sam „przedmiot zastany”, lecz już po przekształceniu i jako taki, z jednej strony, determinujący w pewnej mierze jakościowe uposażenie dzieła sztuki, a z drugiej — „utrzymujący te własności w bycie”⁴⁸.

⁴³ Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 s. 100.

⁴⁴ Zob. Ingarden. *O dziele literackim* s. 180.

⁴⁵ Ingarden rozpatrywał to zagadnienie szczególnie w odniesieniu do dzieła literackiego (zob. Ingarden. *O dziele literackim* § 66, 67) oraz dzieła muzycznego (zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 2 s. 289-307).

⁴⁶ Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 § 42, szczególnie s. 181-193.

⁴⁷ Zob. Ingarden. *Wykłady i dyskusje z estetyki* wykłady XI, XII, a zwłaszcza s. 174 n., 186 n.

⁴⁸ Zob. tamże s. 177 oraz Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 s. 188.

Niezależnie od tego, że pojęcie fundamentu bytowego trzeba odróżnić od pojęć w pewnej mierze pokrewnych (jak np. „materiał” dzieła sztuki), że należy przeciwstawić sobie fundamenty świadomościowe (podmiotowe) i fundamenty przedmiotowe, to w grę wchodzi jeszcze nieco inna dyferencjacja tego pojęcia, zresztą, przeprowadzona przez Ingardena nie w pełni *explicite*. Mianowicie z jednej strony trzeba generalnie odróżnić dzieło sztuki jako pewną bytową całość od fundującego tę całość transcendentnego wobec niej fundamentu bytowego (w tym sensie przeciwstawiają się sobie obraz i jego fizyczne podłoże, tzw. malowidło), z drugiej strony, mówiąc o fundamencie bytowym, Ingarden dostrzega także pewien wewnętrzny rys budowy samych dzieł sztuki. Dla przykładu, o ile dzieło jest wielowarstwowe, jak np. dzieło literackie, to niektóre z jego warstw stanowią podstawę bytową dla innych, w stosunku do nich niesamodzielnych. Prowadzi to do wyróżnienia w dziełach wielowarstwowych warstw konstytutywnych oraz warstw bytowo niesamodzielnych. W takim znaczeniu zdania są fundamentem bytowym dla warstwy przedmiotów przedstawionych w dziele literackim. W przeciwieństwie do fundamentu transcendentnego wobec dzieła należy w tym wypadku mówić o pojęciu fundamentu bytowego „w ramach dzieła sztuki”⁴⁹.

Na tej podstawie rysuje się pewien swoiście Ingardenowy model dzieła sztuki: z jednej strony przeciwstawionego swym transcendentnym fundamentom bytowym, z drugiej — dzieła o wewnętrznej „fundującej się” strukturze warstwowej i jako takie przeciwstawionego jeszcze swym estetycznym realizacjom (przedmiotom estetycznym).

Wydawać by się mogło, że w całym tym ciągu „fundujących się” przedmiotów brakuje jakiegoś jednoczącego je czynnika. Wydawać by się także mogło, że ostre rozgraniczenie dzieła sztuki jako struktury intencjonalnej od jego fundamentów bytowych jest zbytym ograniczeniem roli tych ostatnich jedynie do egzystencjalnego „fundowania” bytów niesamoistnych z pominięciem ich ewentualnej funkcji estetycznej.

Z drugiej strony eksponowanie fundamentów przedmiotowych, szczególnie fundamentów intersubiektywnej tożsamości dzieł sztuki, rodzi pytanie (przede wszystkim odnosi się ono do dzieła literackiego), czy Ingarden nie przypisuje strukturom intencjonalnym jakiegoś w gruncie rzeczy „samoistnego”, niezależnego od czynników subiektywnych sposobu istnienia. Czy raz utworzonego i „utwierdzonego w swym bycie” dzieła sztuki nie pojmuje przez to jako przedmiotu niezmiennego i ponadcz-

⁴⁹ Zob. Ingarden. *Wykłady i dyskusje z estetyki* s. 427 n.

sowo trwałego, jakby to mogły sugerować pewne jego wypowiedzi⁵⁰, a także wypowiedzi świadczące o takiej recepcji jego poglądów⁵¹.

Niezależnie od tego, że kwestie te zostaną jeszcze poruszone, należy tu celem zasygnalizowania powiedzieć, że rozprawy Ingardena dotyczące ontologii dzieł sztuki (niezależnie od ich wagi ogólnofilozoficznej) to w znacznym stopniu dopiero wstęp do pewnej zamierzonej przez autora kompleksowej koncepcji teorii sztuki. Wypracowane w analizach fenomenologicznych pojęcia dzieła sztuki, przedmiotu estetycznego, materiału, fundamentów bytowych zostały później przyporządkowane pewnej strukturalnej całości wyższego rzędu — „sytuacji estetycznej”, opisywanej przez Ingardena w kategoriach specyficznego „spotkania” podmiotu (autor, perceptor) z przedmiotem (fundamenty bytowe), spotkania⁵²,

z którego wyłania się w pewnych przypadkach z jednej strony dzieło sztuki, resp. przedmiot estetyczny, a z drugiej dochodzi do narodzenia się twórczego artysty lub estetycznie przeżywającego obserwatora lub krytyka⁵³.

⁵⁰ Wypowiedź Ingardena: „[...] dzieło widziane niejako przez swe konkretyzacje zdaje się ulegać charakterystycznym zmianom i rozważane pod tym kątem widzenia staje się szczególnym przedmiotem historycznym, czasowym, gdy natomiast rozważane samo w sobie, w możliwie wiernej mu rekonstrukcji, jest przedmiotem ponadczasowym” (*Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1966 s. 259). Wrażenie przypisania dziełu „ponadczasowości” powodować może także koncepcja intersubiektywności twórców znaczeniowych i „idealnych pojęć” jako ich fundamentu bytowego, z której w późniejszym okresie Ingarden się wycofał: „[...] biorąc pod uwagę treść idealnych pojęć czytelnik dzieła literackiego może zrealizować dokładnie ten sam sens zdań, jaki został im nadany przez autora” (*O dziele literackim* s. 443). Por. także dyskusję między Ingardenem a H. Markiewiczem na temat tego, czy do dzieła sztuki literackiej należą graficzne znaki drukarskie w: H. Markiewicz. *Roman Ingarden o dziele literackim*. „Estetyka” 2:1961 s. 269; tenże. *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976 s. 75; R. Ingarden. *W sprawie budowy dzieła literackiego Profesorowi Markiewiczowi w odpowiedzi*. „Pamiętnik Literacki” 55:1964 z. 1/2 s. 183—202; H. Markiewicz. *Jeszcze o budowie dzieła literackiego w związku z artykułem Romana Ingardena*. Tamże s. 429—434; R. Ingarden. *Zakończenie dyskusji z Profesorem Henrykiem Markiewiczem*. Tamże s. 435—438.

⁵¹ Por. W. Bolecki. *Společne ramy lektury*. „Teksty” 1981 nr 3 s. 133; J. Sławiński. *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” 1981 nr 3 s. 18; F. Vodicka. *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. Przeł. J. Baluch. W: *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”. Pod. red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza. Wrocław 1977 s. 331; R. Wellek i A. Warren. *Teoria literatury*. Przeł. M. Żurowski. Warszawa 1976 s. 201.

⁵² Zob. Ingarden. *Wykłady i dyskusje z estetyki* wykład XI oraz *Studia z estetyki*. T. 3 s. 18—41.

⁵³ Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 3 s. 25.

Koncepcja ta pozwoliła Ingardenowi zaproponować „sytuację estetyczną” jako punkt wyjścia i ogólny przedmiot badań estetyki, a także wyeksponować konstytutywną rolę czynników podmiotowych w teorii dzieła sztuki⁵⁴.

Czy istnienie czysto intencjonalne jest czymś swoistym w stosunku do istnienia aktowego, czy też istnienie przedmiotu czysto intencjonalnego jest zawsze istnieniem aktowym jego fundamentu bytowego, a specyfikacja dotyczy tylko „treści”, która nie da się utożsamiać z „treścią” fundamentu, tego — jak się wydaje — intuicyjnie uchwycić niepodobna. Niemniej możliwe są tu dwa stanowiska. Według pierwszego, utrzymanego w duchu „pluralizmu egzystencjalnego”, istnienia czysto intencjonalnego nie da się utożsamiać z istnieniem jego fundamentów bytowych. Takie jest, ogólnie rzecz biorąc, stanowisko Ingardena. Wiąże się ono z ontologiczną zasadą, w myśl której „odmiennosc sposobu istnienia wyklucza tożsamosc przedmiotu”⁵⁵.

Według stanowiska przeciwnego istnienie przedmiotu czysto intencjonalnego jest istnieniem jego fundamentu bytowego: a więc czy to istnieniem podmiotu (człowieka), czy też materiału fizycznego, w którym przedmiot czysto intencjonalny „może zostać zapodmiotowany”⁵⁶.

Jean-Paul Sartre, którego poglądy wyrażone w pracy *Wyobrażenie* w dużej mierze przylegają do poglądów Ingardena, mówiąc, że „dzieło sztuki jest nierzeczywistością”⁵⁷, stwierdza zasadniczo to samo co Ingarden, który mówi: „Twory kultury [...] nie stanowią niczego więcej jak tylko pewnego rodzaju cień rzeczywistości [...]”⁵⁸. Obaj podkreślali kreatywną funkcję świadomości w wytwarzaniu „nierzeczywistego” świata kultury ludzkiej, obaj także podkreślali obustronną zależność egzystencjalną: istnienia świata kultury od twórczej aktywności człowieka i z drugiej strony — wagę tej aktywności dla samego człowieka.

Dla Sartre’a jednakże dzieło sztuki jako korelat aktu wyobrażenia (odpowiednik pojęcia dzieła sztuki jako przedmiotu czysto intencjonal-

⁵⁴ Por. uwagę, jaką na ten temat poczynił S. Dąbrowski przy okazji omawiania poglądów L. Abercrombiego (*Między ergocentryzmem a poietocentryzmem. Z psychologicznej personologii literaturoznawczej Lascellesa Abercrombiego (1925) „Teksty”* 1981 nr 2 s. 103 n.).

⁵⁵ Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 s. 84.

⁵⁶ Takie stanowisko zajmuje, jak się wydaje, M. A. Krapiec w: *Ja — człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*. Lublin 1979, szczególnie s. 207 n., 209–214.

⁵⁷ J.-P. Sartre. *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobrażeń*. Przeł. P. Beylin. Warszawa 1970 s. 343.

⁵⁸ R. Ingarden. *Książeczka o człowieku*. Kraków 1973 s. 17.

nego) istnieje jedynie jako efektywnie spostrzegane: „[...] każdy może w sobie skonstatować coś w rodzaju odwrotu od przedmiotu kontemplowanego, który przeslizguje się do nicości. Gdyż od tego momentu już nie jest postrzegany [...]”⁵⁹. To, co pozostaje, to pewien „analogon” przedmiotu — dzieła sztuki: „materialna rzecz *odwiedzana* od czasu do czasu (za każdym razem, gdy widz przybiera postawę wyobrażającą [...])”⁶⁰. Istnienie bowiem to jedynie istnienie rzeczywiste, wyobrażenie zaś to pewna forma pośredniego (i jedynie możliwego) doświadczenia „nicości”. Ingarden jako ontolog miast o „przeslizgiwaniu się do nicości” wolał raczej mówić o możliwości „dalszego istnienia” dzieł sztuki, nawet wówczas, „gdy [...] nie są pomyślane [...] przez żaden podmiot świadomy [...]”⁶¹ (pod warunkiem oczywiście, że zostały odpowiednio utrwalone).

Trzeba pamiętać, że takie „dalsze istnienie” to ani trwanie w czasie w ścisłym sensie, ani istnienie pozaczasowe (idealne), to jedynie, by posłużyć się przytoczonym przez Ingardena sformułowaniem Nicolai Hartmanna, możliwość „przetrwania żyjącego ducha, który stworzył te dzieła”⁶². I tylko tyle. Z dwóch typów ufundowania bytowego przedmiotów czysto intencjonalnych: podmiotowego i przedmiotowego, ostatecznie konstytutywnym jest tylko ten pierwszy, drugi umożliwia przetrwanie, które może mieć sens tylko wtedy, o ile jest to przetrwanie „dla kogoś” — i nie ma powodu, dla którego należałoby uważać, że Ingarden rozumiał to inaczej⁶³.

Ingarden analizując momenty egzystencjalne, określił dość dokładnie „istotę” istnienia czysto intencjonalnego, jednakże wobec faktu, że człowiek dysponuje jedynie doświadczeniem istnienia czasowego (realnego), intuicyjne uchwycenie istnienia czysto intencjonalnego (jak i każdego istnienia nieczasowego) musi być zadaniem nadzwyczaj trudnym, prowadzącym najczęściej do sprowadzenia tego typu istnienia do istnienia realnego fundamentu świadomościowego lub rzeczowego. Negatywnie uwyraźniając intencje Ingardena, należałoby powiedzieć: istnienie dzieła sztuki jako przedmiotu czysto intencjonalnego nie jest istnieniem ani jego fundamentu świadomościowego, ani istnieniem fundamentów fizycznych (szerzej: fundamentów przedmiotowych), choć w jakiś sposób musi w nich obu partycypować.

⁵⁹ Sartre, jw. s. 353.

⁶⁰ Tamże s. 345.

⁶¹ Ingarden. *O dziele literackim* s. 441.

⁶² Tamże s. 443 (przypis 2).

⁶³ Zob. Ingarden. *Książeczka o człowieku* s. 17 n.; Krąpiec, jw. s. 206—208, 214.

DZIEŁO LITERACKIE A JEGO KONKRETYZACJE

EPISTEMOLOGICZNY ASPEKT KATEGORII „KONKRETYZACJI FAŁSZUJĄCYCH”

Rozważając w niezwykle interesujący sposób „życie” dzieła literackiego, Ingarden niejednokrotnie odwołuje się do kategorii „fałszującej” (ewentualnie „wiernej”, „odpowiedniej”, „adekwatnej”) konkretyzacji⁶⁴. Pojawia się ona potem często w teorii poznania i estetyce dzieła literackiego.

Gdy dzieło literackie zostaje ujęte już nie jako zawartość pewnej idei, ale w swoim faktycznym kontakcie z czytelnikiem, musi być odtąd rozpatrywane poprzez pryzmat różnorodnych relacji, w jakie wchodzi z własnymi konkretyzacjami⁶⁵. Kategoria fałszywości czy nieadekwatności konkretyzacji spełnia tu rolę bardzo ważną, jako co najmniej możliwość utrzymania samego dzieła w polu nieapriorycznego poznania, niezagubienia go w dziedzinie subiektywnie uwarunkowanych konkretyzacji. Pozwala ustanowić pewien racjonalny horyzont odniesienia dla tej dziedziny, przez co sama ta dziedzina zostaje w jakimś stopniu zracjonalizowana. Ingarden pisze:

Jeśli taka nieodpowiednia konkretyzacja zostaje uznana faktycznie za konkretyzację dzieła oryginalnego, dochodzi do szczególnego fenomenu zakrycia jednego dzieła przez pewien jego wariant. Przez przeciąg wieków pewne dzieło literackie może się — dzięki jakimś szczególnym okolicznościom życiowym lub właściwościom ogólnej atmosfery kulturalnej — ukazywać czytelnikom w takich zasłaniających, fałszujących je konkretyzacjach, zanim znajdzie się ktoś, kto zrozumie dzieło właściwie, ujrzy je adekwatnie, a zarazem w ten lub ów sposób pokaże innym jego oryginalną postać⁶⁶.

W świetle tej wypowiedzi słuszne wydawać by się mogło, że Ingarden już w pewnej mierze przesadza nie tylko o poznawczej wadze kategorii fałszywości, ale i o jej wadze funkcjonalnej — o jej ważności nie tylko dla sfery poznania dzieła literackiego i jego „życia”, lecz także dla samego „życia”, dla samego funkcjonowania literatury. W tym znaczeniu może

⁶⁴ Zob. Ingarden. *O dziele literackim* rozdział XIII, szczególnie § 63, 64.

⁶⁵ Przechodząc do zagadnień relacji: dzieło literackie — jego konkretyzacje, Ingarden pisze: „W dotychczasowych badaniach traktowałem dzieło literackie jako przedmiot odrębny dla siebie i usiłowałem przejrzeć je w swoistej budowie. [...] Teraz już pora na to, by dzieło literackie wprowadzić niejako z powrotem w kontakt z czytelnikiem i wstawić je w konkretne duchowe i kulturalne życie, by rozpatrzeć, jakie stąd powstaną nowe sytuacje i problemy” (tamże s. 409).

⁶⁶ Tamże s. 420.

to być rozumiane jako pewien normatywizm aksjologiczny, jako zadekretowanie w dziedzinie możliwych odbiorów literatury tych bardziej właściwych i tych mniej właściwych, bardziej lub mniej odpowiednich. Jak się wydaje, ten właśnie moment niepokoi Michała Głowińskiego. Sięgając więc do Ingardena przy okazji swej „poetyki odbioru” określa on „fałszywość” jako „cechę przyrodzoną wszelkiej konkretyzacji, skoro w jej obrębie nie można w pełni zrekonstruować dzieła, a na jej przebieg oddziałują elementy sytuacji kulturalnej, w której jest dokonywana”⁶⁷.

Kategoria „fałszywości” („wierności”) ma niewątpliwie naturę relacyjną. Konstytuuje się jako relacja dwuelementowa i niesymetryczna. Z dwóch przedmiotów, z których jednemu tę cechę przypisujemy, drugi pozostaje całkowicie poza zasięgiem tej kwalifikacji, stanowiąc jednak jej niezbędne ugruntowanie. Przypisać czemuś fałszywość można — jak się wydaje — tylko wtedy, gdy po pierwsze, nie jest takie, jakie być powinno, i po drugie, gdy istnieje dostateczne uzasadnienie tego, że rzeczywiście jest tak, iż nie powinno być takie, jakie jest. Kategoria „fałszywości” czegoś uzyskuje sens dopiero wtedy, gdy między dwoma przedmiotami zachodzi istotnie związek tego rodzaju, że jeden z nich w stosunku do drugiego pozostaje w relacji bycia uprzednio z góry, w pewnych granicach (aspektach), wyznaczonym przez ten drugi przedmiot właśnie.

Pojęcie, o którym mowa, odnosi się tylko do świata sztuki i związane jest ze specyficzną aktywnością poznawczą, otwierającą odbiorcom dostęp do przedmiotów tego świata. Nie należy go mieszać z pojęciami prawdy i fałszu w znaczeniu logicznym, te bowiem oznaczają specjalne kwalifikacje sądów, przysługujące im ze względu na zachodzenie bądź niezachodzenie orzekanego w ich treści stanu rzeczy. Gdy mówimy o wiernej lub fałszującej dzieło konkretyzacji, to chodzi tu o porównanie dwóch przedmiotów, z których oba są wytworami aktów świadomych i o których sądzimy (zakładamy), że jeden z nich powinien być w pewnej mierze „podobny” do drugiego. „Podobny” — to znaczy nie dowolnie, lecz według pewnego planu zbudowany (wytworzony). Zbytne naruszenie tego planu, nieuzasadnione wyjście poza dopuszczalną przez dzieło-plan tolerancję konkretyzacyjną, prowadzi do opuszczenia przez odbiorcę sfery aktywności poznawczej: estetycznej (odtwórczej, a właściwie odtwórczo-twórczej) oraz badawczej (rekonstrukcyjnej), i przeniesienia się w sferę aktywności twórczej. Konkretyzacja wytworzona w oparciu o takie naruszenie, jeśli pretenduje do miana konkretyzacji danego dzieła, a nie do oryginalnego wytworu, nowego dzieła, jakim w całości lub w części jest

⁶⁷ M. Głowiński. *O konkretyzacji*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977 s. 109.

faktycznie, stanowi — jak sądzi Ingarden — konkretyzację fałszującą, zakrywającą dzieło lub też, inaczej mówiąc, podszywającą się pod nie.

Oczywiście, przy takim rozumowaniu pojawia się problem, czy rzeczywiście tak jest, że dzieło wyznacza granicę, której wytwarzający własną konkretyzację dzieła odbiorca nie powinien przekraczać, a jeśli tak jest rzeczywiście, to jako następne narzuca się pytanie, jakie są wobec tego kryteria pozwalające orzec o przekroczeniu tej granicy.

Przypisywana konkretyzacji cecha fałszywości czy wierności w stosunku do dzieła da się zaliczyć — jak sądzę — do wyróżnionych przez Ingardena „cech względnych”⁶⁸. Cecha względna określa jakiś przedmiot; P nie wprost, lecz z uwagi na jakiś inny przedmiot P', z którym pozostaje w relacji R. Jest pochodna zarówno od pewnych własności P, własności P', jak i zachodzenia stosunku R. Cecha taka przysługuje tylko P, lecz swój fundament bytowy ma także w P' i R, toteż warunkiem jej istnienia jest istnienie przedmiotu P' i zachodzenie relacji R. Z chwilą, gdy przestaje istnieć P' czy zachodzić relacja R, przestaje istnieć dana „cecha względna” przedmiotu P, choć sam przedmiot pozostaje taki sam w określeniu przez swe cechy własne⁶⁹.

Materiał tej cechy jest pewien moment relacyjny,

[...] który zawiera w sobie odnośnik do P', a zarazem [...] sposób odnoszenia się, sposób zachowania się (bycia takim a takim) przedmiotu P wobec P' [...]. Tym samym C_{wz} [tzn. cecha względna — A. T.] niejako «wyraża» stosunek R, między P i P', jest jego «wykładnikiem». Ten moment relacyjny nie jest więc jakąś prostą jakością w stylu np. jakości zmysłowych [...] ⁷⁰.

Epistemologiczną konsekwencją tego typu „materialności” tej cechy jest to, że nie da się jej spercypować w nastawieniu tylko na przedmiot P. Właściwym sposobem jej uchwycenia jest nie bezpośrednio domniemanie (sposprzeżenie), lecz, jak pisze Ingarden, zrozumienie „na podstawie percepcji przedmiotu P przy uwzględnieniu R i P'”⁷¹.

Zagadnienie komplikuje się nieco, gdy uwzględnimy, że oba przedmioty (dzieło i konkretyzacja), z których jednemu ma przysługiwać cecha fałszywości, są ontycznie ugruntowane i pochodne od przeżyć subiektywnych. Ich indywidualna istota ufudowana jest w cechach jedynie intencjonalnie domniemanych. W tych przedmiotach przysługiwanie cech czy to własnych, czy to względnych jest zasadniczo tego samego rodzaju:

⁶⁸ Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 s. 407 n.

⁶⁹ Zob. tamże s. 408.

⁷⁰ Tamże s. 408 n.

⁷¹ Tamże s. 410.

wszystkie one są tylko domniemane, a ich ontyczny fundament znajduje się w subiektywnej świadomości. Dlatego może się zdarzyć, że cecha względna może być domniemana w przedmiocie czysto intencjonalnym jako jego cecha własna, a nawet jako cecha konstytutywna (istotna). Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy jakaś konkretyzacja jest świadomie wytwarzana jako „niewierna” wobec samego dzieła czy też tylko wobec jakiegoś innego typu konkretyzacji (tego samego dzieła). Do jej istoty musi wówczas należeć cecha owej „niewierności”.

Ale istnieje jeszcze inny ważniejszy problem natury epistemologicznej. Jeśli mamy wypatrzeć w przedmiocie P pewną cechę względną, musimy mieć możliwość dotarcia do przedmiotu P', aby móc oba te przedmioty przeciwstawić sobie jako człony pewnej relacji R. Pojawia się więc problem możliwości dotarcia do dzieła samego oraz ewentualnej prawomocności poznania istoty indywidualnego dzieła. U Ingardena pozostaje niejasna kwestia wzajemnej współkonstytutywności dzieła literackiego i jego konkretyzacji. Ontycznie, jako kategorie przedmiotowe, są wzajemnie transcendentalne, istotnie się od siebie różnią jako konkretyzacje różnych idei ogólnych. Faktycznie jednak ściśle od siebie współzależą. Nasuwa się więc problem granic odróżnialności tego, co w jednym bezpośrednio danym przedmiocie (konkretyzacji jakiegoś typu) należy do tego właśnie przedmiotu, a co do przedmiotu tylko współdanego. Problem utrudniony jeszcze przez to, że w tym wypadku poznanie w jakimś stopniu samo wytwarza swój przedmiot, „przywołuje” go do istnienia poprzez wytworzenie przez podmiot poznający poznawczej konkretyzacji dzieła — „rekonstrukcji”. Mimo świadomości całego szeregu trudności krytyczno-epistemologicznych (raczej nieprzezwyčajalnych) związanych z uzasadnieniem możliwości dotarcia do dzieła samego, Ingarden bronił tej możliwości⁷². Postawa ta związana jest w dużej mierze z istotą stosowanej przez niego metody fenomenologicznej, która „zmierza przede wszystkim do doprowadzenia swych przedmiotów badania do bezpośredniego dania w odpowiednio ukształtowanym doświadczeniu i do wiernego opisanie danych tego doświadczenia”⁷³.

Ontyczna budowa przedmiotu czysto intencjonalnego wyklucza jego radykalną transcendencję wobec ujmującego go aktu spostrzeżenia (poznawczego)⁷⁴. Oznacza to, że akt taki jest w stanie „wtargnąć we własny

⁷² Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 196; tenże. *U podstaw teorii poznania*. Warszawa 1971 s. 463; tenże. *O dziele literackim* s. 415 (przypis 9).

⁷³ Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 3 s. 41.

⁷⁴ O różnych rodzajach transcendencji zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 § 45. Transcendencję radykalną przedmiotu określa Ingarden następująco: „Przedmiot indywidualny jest radykalnie transcendentny w stosunku do aktu, w

zasięg bytowy przedmiotu spostrzeganego” i wywołać w nim zmiany, co — według autora *Sporu o istnienie świata* — nie zachodzi w stosunku do przedmiotów odznaczających się radykalną transcendencją. Istota i waga poglądu Ingardna na tym jednak polega, iż uważa on, że jakkolwiek przedmiot czysto intencjonalny może być w aktach poznania zdeformowany, to jednak wcale nie musi do tego dojść. Brak radykalnej transcendencji przedmiotu nie pociąga automatycznie za sobą tzw. transcendencji poznawczej przedmiotu wobec aktu poznania⁷⁶. Więcej, istota aktów spostrzeżeniowych wymaga od podmiotu spełniającego owe akty, by przedmiotu spostrzeganego „w niczym nie zmieniać, gdyż inaczej całe spostrzeżenie straciłoby swój «sens», tzn. nie mogłoby osiągnąć celu, dla którego się rozgrywa”⁷⁶.

Czynnikiem umożliwiającym osiągnięcie tego celu, przez Ingardena niejednokrotnie podkreślanym, jest świadomość metodologiczna podmiotu, który zdając sobie sprawę z możliwości swej własnej ingerencji w „bytowość” przedmiotu poznania, musi zrobić wszystko, co możliwe, by tę ingerencję wykluczyć lub chociażby ograniczyć do minimum. Gdyby przyjąć, że wobec braku radykalnej transcendencji przedmiotu nie może być tym samym zrealizowana istota aktów spostrzeżeniowych (poznawczych!), to równałoby się to przyjęciu jakiejś postaci agnostycyzmu w stosunku do wszelkich wytworów ludzkiego ducha łącznie ze wszystkimi płynącymi stąd konsekwencjami⁷⁷.

W niektórych wypowiedziach, szczególnie tych z późniejszego okresu twórczości, daje się zauważyć, że Ingarden coraz bardziej podkreślał jedynie hipotetyczny (aczkolwiek niezbędny) charakter kategorii dzieła samego w sobie. W wykładzie z 1960 roku powie:

Przy utworze muzycznym, w pewnej mierze także przy utworze literackim, z oryginałem [tzn. z tym, co stworzył dany artysta — A. T.] nie można mieć do czynienia, można mieć do czynienia tylko z wykonaniem [konkretyzacją — A. T.]⁷⁸.

którym jest dany lub tylko domniemany, jeżeli akt ten żadnym ze swych momentów, ani też przez fakt swego dokonania się nie może wywołać żadnej zmiany w przedmiocie. W tym znaczeniu transcendentny jest w stosunku do przynależnego aktu świadomości przedmiot samoistny, natomiast przedmiot intencjonalny z istoty swej nie odznacza się radykalną transcendencją w stosunku do wytwarzającego go aktu: leży w zasięgu jego możliwego sprawstwa” (tamże s. 265).

⁷⁶ „Chodzi w tym wypadku o transcendencję w sensie niedostępności poznawczej przedmiotu dla podmiotu poznającego resp. jego aktów poznawczych” (tamże s. 266 n.) Na temat pewnej odmiany tego rodzaju transcendentności związanej z dziełem literackim zob. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 197.

⁷⁶ Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 2 s. 235.

⁷⁷ Por. końcowe partie niniejszej pracy.

⁷⁸ Ingarden. *Wykłady i dyskusje z estetyki* s. 269.

Jest to konstatacja faktu, że dzieło (tu: muzyczne i literackie) faktycznie jest roztopione w najróżnorodniejszych konkretyzacjach. Droge do samego dzieła — jakkolwiek nigdy nie uważał jej za łatwą i prostą — w jednym z wykładów dotyczących sztuk plastycznych określił następująco

Tak, że aby dojść do obrazu, a nie do takiej lub innej konkretyzacji obrazu przy różnych widzach, to trzeba albo sobie założyć idealnego widza, takiego jaki miał być, jakim był przewidziany przez autora dla danego obrazu, albo też trzeba iść drogą empiryczno-statystyczną i ustalić pewne syntetyczne przeciętne. Jako wypadkową pewnego sposobu widzenia danego obrazu dostajemy graniczny wypadek samego obrazu, którego się w znacznej mierze tylko domyślamy, a nie po prostu go widzimy⁷⁹.

Nie ma więc mowy o poznaniu bezpośrednim dzieła samego w sobie. Droga taka to bardzo skomplikowane zabiegi poznawczo-konstrukcyjne wymagające bądź przyjęcia pewnych kategorii idealnych i dochodzenie do dzieła jako ich korelatu (także z konieczności „idealnego”, „modelowego”), bądź żmudnej statystyki, która musi być tylko prawdopodobna, Powie Ingarden w kolejnym wykładzie:

Ten idealny perceptor to pewnego rodzaju fikcja; jest to taki perceptor, jaki powinien być, żeby wiernie odczytać obraz. Każdy realny perceptor jest w rozmaity sposób uwarunkowany nie tylko przez swoje oczy, przez swoje sposoby spostrzegania, nie tylko przez swoje upodobania itd., ale nadto jest uwarunkowany przez zespół doświadczeń artystycznych, które posiada przy obcowaniu z dziełem sztuki⁸⁰.

Zapewne sprawa ma się podobnie i z dziełem literackim. Taką fikcyjną kategorię jak „idealny perceptor” należałoby także przyjąć w określeniu samego dzieła jako odpowiednika pewnej „optymalnej” poznawczej rekonstrukcji, jak też w określeniu „optymalnej” dla dzieła konkretyzacji estetycznej.

Trudno przypuścić, by Ingarden uważał kategorię „idealnego czytelnika” za immanentną samemu dziełu; ontologicznie bowiem, jako abstrakcyjna kategoria przedmiotowa, dzieło da się — przynajmniej w zasadzie — ująć bez odwoływania się do swego „życia”. Teoriopoznawczo kategoria „idealnego czytelnika” okazuje się jednak niezbędna. Odzwierciedlać to może pewien alternatywny dla Ingardena sposób rozumienia

⁷⁹ Tamże s. 244.

⁸⁰ Tamże s. 248.

możliwości poznawczych nauk o sztuce w ogóle, będący pewnym stonowaniem wręcz absolutnego racjonalizmu poznawczego, przebijającego jeszcze z kart *O poznawaniu dzieła literackiego*. A szczególnie stonowaniem przeświadczenia o możliwości ukonstytuowania wiernej rekonstrukcji i odpowiednio wiernej konkretyzacji estetycznej przez jeden podmiot psychofizyczny i tym samym przekonania o możliwości „absolutnego” uzasadnienia sądów nauki i sądów estetycznych⁸¹.

Przyjęcie kategorii „idealnego odbiorcy” jako warunku dotarcia do dzieła samego, wobec braku innej drogi niż poprzez rekonstrukcję, wymaga — jak sądzę — by przyjąć także „idealną rekonstrukcję” jako pewien hipotetyczny horyzont, pewne optimum, wyznaczające tylko kierunek poznania. Faktycznie byłaby to wypadkowa (część wspólna) już dokonanych i jeszcze możliwych rekonstrukcji. W ten sposób, z epistemologicznego punktu widzenia, dzieło samo jawiłoby się jako pewien zmierzający do pełni ciąg konstytuowań.

W praktyce nie da się usunąć wszystkich swych prywatnych uwarunkowań wpływających na sposób konkretyzowania. A nawet gdyby się dało, to przecież pewne z nich mogą należeć do tych przez dzieło właśnie wymaganych, bez których nie stałoby się ono zrozumiałe. Przeto w tejszy praktyce wierność rekonstrukcji musi posiadać charakter w dużym stopniu hipotetyczny, a stopnia tej hipotetyczności nie można określić poprzez odwołanie się do bezpośredniego poznania dzieła, gdyż to groziłoby widmem „błędneho koła”. Hipotetyczne w tej supozycji byłoby i samo dzieło. Oczywiście w tym wypadku, gdy rozpatrujemy je nie jako przedmiot współdany z konkretyzacją, lecz jako dany sam „we własnej osobie” i tak swym konkretyzacjaom przeciwstawiony.

Kilka uwag, utrzymanych w tonie interpretacji, należy się jeszcze rekonstrukcji — specyficznej formie konkretyzacji, dzięki której, według Ingardena, można dotrzeć do „samego dzieła”. Mimo że jest to specyficzna konkretyzacja, to jednak konkretyzacja i w dużym stopniu obowiązują ją wszystkie subiektywnie ugruntowane „prawa” konkretyzowania. Specyfika konstytuowania rekonstrukcji polega, najogólniej mówiąc, na postępowaniu dokładnie odwrotnym, niż tego z przyczyny swej funkcji wymaga od odbiorcy dzieło. Jeśli dzieło jest pewnym „schematem”, pewną potencjalnością tylko i wymaga, by schemat ten wypełnić i zaktywizować, to rekonstruowanie — jak powiada Ingarden — zadając gwałt dziełu, właśnie nie wypełnia i nie aktualizuje. Nie jest jednakże tak, by intencjonalne akty rekonstrukcyjne mogły swobodnie docierać i „rejestrwać” tylko schematyczność i potencjalność przedmiotu. Jest on

⁸¹ Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 194—241, zwłaszcza s. 234—236.

bowiem tego rodzaju, że nie może być dany intencjonalnej świadomości inaczej, jak tylko przyobleczony już w swą pewną żywą, aktualizującą się w aktach bezpośredniego uchwytywania postać. Rekonstruowanie polega więc w istocie na docieraniu do potencjalności, tego, co narzuca się jako aktualne. To dopiero musi zostać jakoś zneutralizowane, wyciszone tak, aby mógł się ukonstytuować stan jakiegś tylko, by tak powiedzieć, „potencjalnej potencjalności” tego, co właśnie doświadczane jest jako aktualne. Rekonstrukcja, by jeszcze inaczej to powiedzieć, dokonuje się na podłożu pewnej konkretyzacji estetycznej (w znaczeniu: konkretyzacji uszczegółowiającej), choćby tylko ułamkowo i fragmentarycznie dochodzącej do głosu. Faktyczny jej kierunek przechodzi od porządku tego, co dookreślone i aktualne, do tego, co niedookreślone i potencjalne. Jeśli to ostatnie (potencjalność i niedookreśloność) można nazwać pewną „pozytywną negatywnością”, „pozytywnym brakiem” dzieła w tym znaczeniu, iż przez to, że będąc jakoś obecne w strukturze dzieła, wyznacza jego funkcję, polegającą na byciu uzupełnionym, zaktualizowanym, to to pierwsze można by analogicznie nazwać „negatywną pozytywnością” w tym sensie, że narzucająca się w aktach konkretyzacyjnych określoność intencjonalnych odpowiedników tych aktów wymaga zneutralizowania, upotencjonalnienia jako warunku ukonstytuowania rekonstrukcji. Takie zneutralizowanie, upotencjonalnienie całego przedmiotu czysto intencjonalnego, domniemywanego w akcie poznania, musi być zadaniem niemożliwym do ukonstytuowania w skończonym szeregu konstytuowań. Tak jak niemożliwe jest według Ingardena ukonstytuowanie w takim szeregu pełnej konkretyzacji w znaczeniu wypełnienia wszystkich miejsc potencjalnych⁸².

Rekonstrukcję należałoby jeszcze odróżnić od swoistego typu „konkretyzacji”, które Kazimierz Bartoszyński⁸³ nazywa „abstraktyzacjami” — takimi (estetycznymi?) odczytaniem dzieła, które miałyby polegać na niewypełnianiu jego miejsc niedookreślonych. Wydaje się jednak, że „abstraktyzacja” taka może być rozumiana tylko jako konstrukcja wtórna wobec pewnej określonej konkretyzacji (uszczegółowiającej) w przeciwieństwie do rekonstrukcji poznawczej, zmierzającej ze swej istoty do niezależności od indywidualnych konkretyzacji estetycznych, ale przez to właśnie niemożliwej do ukonstytuowania w skończonym szeregu aktów. Rekonstrukcja w tym znaczeniu jawiłaby się tylko jako pewien kierunek

⁸² Zob. Ingarden. *O dziele literackim* s. 421 n.

⁸³ K. Bartoszyński. *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*. W: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*. Pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1982 s. 193.

badawczego obcowania z dziełem, kierunek wyznaczający czystą potencjalność schematycznego dzieła jako nieosiągalny kres możliwości poznania.

Ograniczona możliwość poznania dzieła literackiego „samego w sobie”, czy nawet wręcz niemożliwość dotarcia do niego w skończonym szeregu aktów poznawczych, nie przesądza oczywiście o tym, że poznanie takie jest w ogóle nieuzasadnione, ani tym bardziej nie jest żadnym „dowodem” na niemożliwość istnienia dzieła literackiego poza indywidualną świadomością. Należałoby jednak postawić znak zapytania nad zasadniczą możliwością określania wszelkich konkretyzacji w kategoriach fałszywości czy wierności ze względu wyłącznie na samo dzieło, chociaż jest to niewątpliwie w pewnych granicach uzasadnione, szczególnie w wypadku aktywności czysto poznawczej wobec dzieła (tym bardziej gdy się dysponuje ściśle określonym pojęciem takiej aktywności, jak to ma miejsce w wypadku autora *Sporu o istnienie świata*⁸⁴).

Należy jednak jeszcze zapytać, czy — według Ingardena — poznanie to ma wartość i wagę tylko w obrębie nauki, czy też posiada wagę dla samego funkcjonowania literatury. Innymi słowy, jeśli uwzględnimy, że prymarną i istotną funkcją dzieła literackiego jest — według Ingardena — funkcja estetyczna⁸⁵, a więc to, że dzieło literackie jest przede wszystkim substratem przedmiotu estetycznego i przeżycia estetycznego, to należy zapytać o ewentualną walentność estetyczną kategorii fałszywości (ewentualnie wierności).

Trzeba to podkreślić, że Ingarden wartość „fałszywości” („wierności”) zalicza do kategorii poznawczych. W artykule z 1960 roku pisze, jak następuje:

Wartość „bycia wiernym” w ucieleśnieniu dzieła sztuki należy do kategorii wartości poznawczych, a nie wartości estetycznych. Wartości tych dwu kategorii nie tylko różnią się między sobą, lecz są także — co najmniej w wysokiej mierze — od siebie niezależne. Niewierna konkretyzacja pewnego dzieła sztuki może być mimo to estetycznie wartościowa, a czasem nawet może posiadać wyższą wartość estetyczną niż ta, którą posiadałaby przy zachowaniu wierności w stosunku do dzieła⁸⁶.

To jednak nie likwiduje jeszcze całej sprawy estetycznej walentności tej kategorii. Okazuje się bowiem, że fałszywość (wierność) właśnie jako

⁸⁴ Zob. R. Ingarden, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972 s. 95—100.

⁸⁵ Zob. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury* s. 175.

⁸⁶ Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość* s. 60.

wartości poznawcze mają ogromną wagę dla przeżycia estetycznego, a w szczególności dla wieńczącego go elementu — wartościowania⁸⁷, za które Ingarden uważa pewną intelektualno-emocjonalną „odpowiedź na wartość”. Jej treścią jest „utwierdzenie w bycie” i „oddanie sprawiedliwości” temu, co podmiot przeżywający uchwycił jako właśnie wartościowe. Sens takiego wartościowania wyznaczają dwa komponenty: 1. przedmiotowy, który stanowią „momenty uchwytowania zawarte w widzeniu i rozumieniu danego przedmiotu w jego strukturze i w jego jakościach wartości” i 2. subiektywny, który stanowią „momenty emocjonalne bezpośredniego obcowania z oglądanymi jakościami wartości”⁸⁸.

Uwzględnienie kategorii fałszywości (wierności) pozwala nie pominąć komponentu przedmiotowego, który „stanowi podstawę wartościowania”, pozwala respektować fakt, że u podstaw przeżycia leży pewien przedmiot, który nie jest wytworem podmiotu przeżywającego, ale z drugiej strony — przedmiotu narażonego na to, że może on być, zazwyczaj nieświadomie, przez perceptor „unicestwiony”. Konkretyzacja bowiem „może zależeć w zupełności od konstytuujących ją aktów świadomości”⁸⁹, może być kierowana wyłącznie czynnikami subiektywnymi, w trosce o uzyskanie wartości najbardziej odpowiadającej perceptorowi⁹⁰, ale nie zawsze w zgodzie z „intencjami” zawartymi w przedmiocie-dziele. W takim wypadku, powiada Ingarden, mamy do czynienia już z ukonstytuowaniem „nowego dzieła”⁹¹. Może ono być gorsze lub lepsze od dzieła oryginalnego, ale gdy na podłożu takiej konkretyzacji (nowego dzieła) dokonuje się wartościowanie, to wobec faktu, że odbiorca-perceptor nie wartościuje zazwyczaj swojego wytworu, lecz właśnie wytwór kogoś innego, rodzi się specyficzna wartość negatywna: mianowicie wartość niesprawiedliwości wobec dzieła i pośrednio wobec jego autora⁹². Uświadomiona, musi w jakiś sposób negatywnie wpływać na samo przeżycie, a szczególnie na ocenę tego przeżycia. I tym sposobem kategoria fałszywości (ewentualnie wierności) jakby rykoszetem powraca w dziedzinę tego, co estetycznie ważne.

⁸⁷ Zob. tamże s. 40, 49.

⁸⁸ Tamże s. 46.

⁸⁹ Ingarden. *O dziele literackim* s. 433.

⁹⁰ Zob. Ingarden. *Przeżycie, dzieło, wartość* s. 193.

⁹¹ Ingarden. *O dziele literackim* s. 443.

⁹² Wartość sprawiedliwości jest kategorią doniosłą zarówno w estetyce Ingardena, szczególnie w teorii przeżycia estetycznego i wartościowania, jak i w jego etyce, gdzie jest pojęta jako wartość nadrzędna wobec wszystkich pozostałych wartości moralnych. Zob. Ingarden. *Książeczka o człowieku* s. 106; a także *Studia z estetyki*. T. 1 s. 221.

Reasumując:

1. Cecha „falszywości” (ewentualnie „wierności”) konkretyzacji konstytuuje się — według Ingardena — przede wszystkim jako pewna wartość poznawcza (nie należy jednak mylić tego z wartościami prawdy i fałszu w znaczeniu logicznym). To, że kategorie „falszywości” i „wierności” nie pozostają bez znaczenia w koncepcji odbioru estetycznego dzieła wynika z przekonania Ingardena, że obiekt wartościowania estetycznego oprócz ugruntowania w czynnikach podmiotowych (kompetencja odbiorcy, warunki percepcji itd.) posiada także swe ugruntowanie przedmiotowe (obiektywne) — w dziele sztuki. Odbiór estetyczny dzieła powinien być więc siłą rzeczy oparty o pewnego typu aktywność poznawczą (rozpoznawczą), zmierzającą do uchwycenia niezbędnych determinant przedmiotowych, by dopiero na tej podstawie mogło dojść do ukonstytuowania właściwego przedmiotu estetycznego.

2. Taki model odbioru estetycznego niewątpliwie pozostaje w związku z tezą Ingardena o „absolutnej” zasadności estetycznych sądów wartościujących. Nie ulega wątpliwości rola „poprawnych konkretyzacji” dla uzasadnienia tej tezy. Z drugiej strony niebezpieczeństwo „zafalszowania” dzieła w procesie konkretyzowania tłumaczyłoby obserwowalną „niestabilność” tych sądów⁹³.

3. Nie byłbym jednak skłonny uważać, że rozróżnienie „poprawnych” i „falszujących” konkretyzacji jest przejawem normatywnego charakteru teorii konkretyzacji (ani tym bardziej, że cała ta teoria jest zdominowana przez pewne osobiste upodobania estetyczne Ingardena)⁹⁴. Faktem jest, że Ingarden stara się ugruntować w estetyce kategorię „smaku” (czy „gustu”). Chodzi tu jednak nie o sformułowanie norm „smaku”, lecz o kategorię ogólnej kompetencji odbioru. Obiektywnym wyznacznikiem takiego „smaku” byłaby zdolność przedmiotowego uchwycenia dzieła (rekonstrukcja), a więc w istocie zdolność czytelnika do pewnego uniezależnienia się od swych prywatnych uwarunkowań. Jasnym jest, że sformułowanie warunków takiej kompetencji, w szczególności warunków wystarczających, nastęrcza ogromne trudności. To jednak jeszcze nie przesądza o niemożliwości obiektywnego uzasadnienia tej kategorii⁹⁵.

⁹³ Zob. Ingarden. *Przeżycie, dzieło, wartość* s. 49 nn.

⁹⁴ Por. K. Rosner. *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą*. Kraków 1981 s. 10. s. 29 oraz: t.ż. *Ingardenowska koncepcja budowy dzieła literackiego jako źródło inspiracji do analizy komunikacji artystycznej*. „Studia Semiotyczne” 5:1974 s. 55—74.

⁹⁵ R. Lüthe. *Czy alternatywa dla sceptycyzmu. O niektórych aspektach teorii wartości dzieła sztuki*. „Studia Estetyczne” 14:1977 s. 29—44. Autor rozprawy wskazuje na niebezpieczeństwa związane z poglądem o absolutnej uzasadnialności sądów wartościujących. Szkicuje własną, alternatywną wobec Ingardena koncepcję tzw. relatywnej zasadności sądów wartościujących.

4. Należy przy tym zwrócić uwagę na to, że pojęcia „falszywości” i „wierności” nie wprowadzają w dziedzinę konkretyzacji danego dzieła dychotomicznego podziału na konkretyzacje wierne dziełu i konkretyzacje fałszujące je. Przeciwnie. Jak się wydaje, ujmuje je Ingarden raczej jako pewne ekstremalne typy możliwych konkretyzacji, a przynajmniej tak można je na gruncie teorii Ingardena rozumieć. Stanowisko takie pozwala uwzględnić, z jednej strony takie zjawiska, jak ewidentnie deformujące dzieło uproszczenia, wypływające najczęściej z braku przygotowania odbiorcy do właściwego odczytania dzieła, z drugiej — wszelkie poznawcze formy obcowania z dziełem. Dopiero między tymi ekstremalnymi typami otwiera się cała wielość „różnowartościowych” konkretyzacji, „bliższych” lub „dalszych” dziełu, bardziej lub mniej „poprawnych”, lecz, jak powiada Ingarden, w równym stopniu dopuszczanych przez dzieło ⁹⁶.

JESZCZE O SPOSOBIE ISTNIENIA DZIEŁ SZTUKI WSPÓLKONSTYTUTYWNOSC DZIEŁA I KONKRETYZACJI

Znaczenie pojęcia „życia” dzieła literackiego Ingarden ujmuje w dwóch punktach, z których każdy oznacza inny sens tego terminu:

1. dzieło literackie „żyje”, gdy ujawnia się w mnogości konkretyzacji;
2. dzieło literackie „żyje”, gdy podlega przemianom na skutek wciąż nowych konkretyzacji odpowiednio kształtowanych przez podmioty świadome ⁹⁷.

Rozróżnienie to zdaje się sugerować, że istnieje możliwość „życia” dzieła poza przemianami związanymi z jego odbiorem. Należałoby jednak przyjąć, że autor *O dziele literackim* nawiązuje raczej do dwóch aspektów tego samego zjawiska niż do jakichś całkiem wykluczających się typów „życia”. Dla dzieła nie ulegać zmianom to ściśle znaczy: „być odcięty od swych konkretyzacji”, odizolowanym od wszelkich aktów subiektywnych. Jako takie i tylko takie „nie może się zmieniać i to pod żadnym względem” ⁹⁸. Dopiero wchodząc w „życie” (w rozumieniu pierwszym) dzieło jak gdyby otwiera się na zmiany. Jednakże mamy tu do czynienia z bardzo specyficznym, trudno uchwytnym pojęciem zmiany różniącym się od zasadniczego znaczenia tej kategorii, która ukonstytuowała się w oparciu o doświadczenie z obrębu świata realnego i logiki

⁹⁶ Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 220.

⁹⁷ Ingarden. *O dziele literackim* s. 428.

⁹⁸ Tamże s. 427.

dwuwartościowej. Dlatego obecnie, przyjmując pewien intuicyjny sens kategorii zmiany, podejmiemy próbę uchwycenia wspomnianej specyfiki sensu przemian, jakim podlegać może dzieło literackie jako przedmiot czysto intencjonalny.

Mówiąc, że „coś” ulega zmianie, myślimy zazwyczaj o różnicy między pełną klasą określeń przysługujących pewnemu przedmiotowi X w pewnym czasie T_1 , a pełną klasą określeń przysługujących temu samemu przedmiotowi X w czasie T_2 . Do pełnej klasy określeń należą wszystkie przysługujące X w czasie T^n cechy i wszystkie relacje, w jakie w T^n wchodzi. Zasada wyłączonego środka wyklucza, by w określonym czasie T^n X mogła jednocześnie przysługiwać i nie przysługiwać pewna cecha czy relacja. I tak na przykład przedmioty „przestrzenne” nie mogą w tym samym czasie zarazem znajdować się w dwóch miejscach. Przy takim określeniu zmiany obojętne jest, czy X zmienia się sam, czy też jest zmieniany⁹⁹.

Z konieczności ten właśnie sens zmiany domniemuje się także w stosunku do dzieła literackiego, co przy nieuwzględnieniu jego specyficznej bytowości prowadzić musi do pewnych sprzeczności.

„Gotowe” dzieło literackie może być według Ingardena zmienione tylko w procesie odbioru, w aktach zmierzających do ukonstytuowania pewnej jego konkretyzacji. Nie każda konkretyzacja — według autora *O dziele literackim* — do takich zmian doprowadza. Tylko tzw. absolutyzacje pociągają za sobą przemiany w samym dziele. Z taką absolutyzacją konkretyzacji mamy do czynienia wtedy, gdy dojdzie do kategorycznego utożsamienia ukonstytuowanej konkretyzacji (szczególnie, gdy jest ona fałszująca) z samym dziełem¹⁰⁰. Głównym czynnikiem zmiany jest tu — jak widzimy — sam moment asercji utożsamiającej dwa przedmioty. Oczywiście sens takiej zmiany jest niesprowadzalny do sensu zmiany podanego wyżej.

Przyjmijmy dla przykładu, że w tym samym czasie dwóch różnych czytelników „tego samego dzieła” ukonstytuowało dwie różne konkretyzacje, przy czym jeden z nich naiwnie utożsamił swoją z samym dziełem. Wytwarza się paradoksalna — jakby się wydawało — sytuacja, w której „jeden i ten sam” przedmiot uległ a zarazem i nie uległ zmianie. Pozostaje tylko przyjąć, że albo nie obowiązuje w tym wypadku zasada „wyłączonego środka”, albo i obowiązuje, ale wtedy nie da się utrzymać zasady „tożsamości” i tym samym nie jeden przedmiot tu się ujawnia, lecz dwa.

⁹⁹ W wypadku dzieła literackiego może zachodzić tylko to drugie.

¹⁰⁰ Zob. Ingarden. *O dziele literackim* s. 435.

Napotykać na wielkie trudności, gdy chcemy pojęcie zmiany „dopasować” do przedmiotów czysto intencjonalnych, szczególnie gdy domniemujemy ją w korelacji między konkretnym, indywidualnym dziełem a jego indywidualnymi konkretyzacjami.

Trochę inaczej rzecz by się miała, gdyby „życie” dzieła literackiego ująć, uwzględniając korelację między dziełem a jego, by tak powiedzieć, zbiorową konkretyzacją, pewnym możliwym zbiorem konkretyzacji, któremu jako całości towarzyszy ów wspomniany moment absolutyzujący. Musiałby to jednak być zbiór pomyślany jako otwarty i generujący swoje elementy. Gdyby był tak „zaprojektowany”, że w jego obrębie nie może powstać konkretyzacja inna niż tylko ta właśnie z momentem absolutyzacji, to moglibyśmy mówić wtedy o zmianie bez naruszania tych dwóch zasad logicznych. Ingarden opisuje taki przypadek:

Czasem, oczywiście, dochodzi również do jednakowych opinii o pewnym dziele bądź to co do jego właściwości, bądź też co do jego wartości. W całej tej wymianie zdań fachowców i laików wyrabia się powoli zbiorowo wytwarzana i uznawana opinia o danym dziele, jakim ono jest, a korelatywnie wyrabia się jeden intersubiektywny nadrzędny przedmiot estetyczny, stanowiący odpowiednik już nie mniemań jednego ze słuchaczy, lecz całej społeczności muzycznej w pewnym kraju i w pewnym czasie¹⁰¹.

Takie ujęcie sprawy musiałoby jednak doprowadzić do zagubienia kategorii „dzieła samego”. Na jej miejscu pojawiłaby się kategoria dzieła jako jakiegoś inwariantnego przedmiotu estetycznego, generującego klasę konkretyzacji o wspomnianej wyżej charakterystyce. Trudno byłoby powiedzieć, że „inwariant” ten jest właśnie zmienionym dziełem samym, gdyż w takiej klasie nie byłby on niczym innym, jak właśnie dziełem w swej właściwej postaci. Oczywiście do czasu, w którym jakiś nowy „inwariant” nie utworzyłby nowej klasy konkretyzacji. I cały problem logiki ożyłby na nowo. Zagadnienie tożsamości dzieła literackiego, postawione „ostro” jako możliwość tożsamości pewnego indywidualnego przedmiotu, jakby się więc rozmywało.

Być może dlatego Ingarden, chcąc zachować w polu oddziaływania logiki indywidualne dzieło i korelatywnie indywidualną konkretyzację, mówi o wytwarzaniu przez absolutyzujące konkretyzacje (szczególnie te fałszujące) „nowych dzieł”, ratując tym „same dzieło” przed narażeniem na pewnego typu „unicestwienie”. Istnieją także wypowiedzi, w których „życie” dzieła w sensie dokonujących się w nim samym przekształceń nazywa Ingarden jedynie pozorem, mistyfikacją polegającą na zasłonię-

¹⁰¹ Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 2 s. 304.

ciu dzieła przez serię zmiennych i zabsolutyzowanych konkretyzacji¹⁰². Sądzić należy, iż nie tyle jest to wynik ambiwalencji poglądów, ile raczej możliwości różnego rozłożenia akcentów, którą wyznacza przede wszystkim sens sposobu istnienia dzieła literackiego. Niemniej jednak trzeba stwierdzić, że Ingarden formułuje dwie nieco różne (właśnie przez akcenty) koncepcje „życia” dzieła literackiego: 1. gdy powiada, że dzieło wchodząc w „życie” dostaje się w krąg przemian dokonujących się w nim samym; 2. gdy powiada, że takie przemiany są tylko pozorem „życia”, że dzieło „żyje” tylko w konkretyzacjach, samo nie podlegając żadnym przemianom.

Ad. 1. Ta koncepcja mocno się zaznacza w *O dziele literackim*¹⁰³ i jest, jak się wydaje, bliższa wyanalizowanemu przez Ingardena sposobowi istnienia przedmiotu czysto intencjonalnego. Przypomnijmy:

Na intencjonalnym przypisaniu polega [...] „stworzenie” przedmiotu czysto intencjonalnego, zaś na „byciu domniemanym”, w szczególności „byciu spostrzeżonym” polega istnienie tego rodzaju przedmiotu. *Esse = percipi*, jak to trafnie sformułował Berkeley¹⁰⁴.

W takim wypadku — jak się wydaje — odbiór dzieła staje się co najmniej współkontynuującym istnienie samego dzieła, gdyż tylko w odbiorze jest ono „domniemywane” i „spozstrzegane”. Jego istnienie można tu zinterpretować jako równoznaczne z jego „życiem”, a „życie” z otwarciem na zmiany. To jest przyczyną tego, że w świetle takiej interpretacji dzieło poza przemianami dokonywanymi w nim samym przez indywidualne konkretyzacje w ogóle „żyć” nie może.

Tak też w istocie ujmuje to Ingarden, gdy, mówiąc o specyficznych zabiegach mających jakiemuś dziełu przywrócić „pierwotną postać”, powiada: „Faktycznie dzieło zostaje tu zazwyczaj [...] zmienione na nowo, tylko że te nowe zmiany przywracają mu jego pierwotną postać”¹⁰⁵.

Pomijamy już tę sprawę, czy taka „pierwotna postać” dzieła jest rzeczywiście postacią „samego dzieła”, czy tylko pierwotnego przedmiotu estetycznego.

Wobec powyższego twierdzenie Ingardena, „że przemiany określonego dzieła mogą się dokonywać tylko w pewnych granicach, w obrębie których zagwarantowane jest zachowanie jego indywidualnej istoty”¹⁰⁶, przybiera postać pewnego rodzaju postulatu konkretyzacyjnego. Sens wyra-

¹⁰² Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 262.

¹⁰³ Zob. Ingarden. *O dziele literackim* s. 428 n., 452.

¹⁰⁴ Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 s. 129.

¹⁰⁵ Ingarden. *O dziele literackim* s. 437.

¹⁰⁶ Tamże.

zenia „mogą się dokonywać” domniemany poprzez sens czysto intencjonalnego sposobu istnienia, dokładnie znaczyć tu tylko może: „powinny być dokonywane”. Nie tyle więc „zachowanie indywidualnej istoty”, co ciągle współkonstituowanie jej w świadomej postawie poszanowania dla jej swoistej tożsamości, którą ciągle i od nowa trzeba ugruntowywać w czasie. Należałoby więc twierdzenie Ingardena zinterpretować jako pewne postulaty skierowane w stronę określonych możliwości, jakie otwierają się wraz ze zrozumieniem sposobu istnienia przedmiotu czysto intencjonalnego, a nie jako kategoryczne asercje domniemujące pewne związki konieczne.

Ad 2. Pogląd ten wyrażony przede wszystkim w *Dodatk*u do pracy *O poznawaniu dzieła literackiego* stanowi rzeczywiście pewną zmianę w stosunku do poprzedniego. Eliminuje on radykalnie możliwość „życia” dzieła literackiego samego w sobie, gdy tylko przyjmiemy, że dzieło to zostało w sposób ostateczny utrwalone w materiale fizycznym. Jak bowiem twierdzi Ingarden, pogląd ten nie odnosi się tylko do wypadku, w którym dzieło przekazywane jest ustnie¹⁰⁷.

Jak się wydaje, koncepcja ta opiera się na zabsolutyzowaniu utrwalonego dzieła wobec jego konkretyzacji. W *O dziele literackim* Ingarden mówi: „Raz stworzone dzieło samo ze siebie jakby odcięte od swych konkretyzacji nie może się zmienić i to pod żadnym względem”, ale od razu dodaje, że „może jedynie zostać zmienione”¹⁰⁸. Zapewne nie chodzi tu o przekaz ustny, nie o jakież ingerencje fizyczne w „kształt” tekstu, lecz o zasadniczą egzystencjalną współkonstytutywność dzieła i konkretyzacji, a więc o to, że dzieło, by „żyć”, co najmniej może się przemieniać pod wpływem konkretyzacji. Tu jednak odchodzi od tego na rzecz prawie że absolutnej „niewpływalności” aktów odbiorczych na samo dzieło.

Jeśli jednak uwzględnimy konteksty towarzyszące tym dwóm koncepcjom, to okaże się, że Ingarden niebezinteresownie akcentował bardziej lub mniej pewne aspekty sposobu istnienia dzieła literackiego.

W *O dziele literackim*, którego głównym celem filozoficznym było wyanalizowanie struktury przedmiotu czysto intencjonalnego, Ingarden musiał kategorię tę przeciwstawić innym typom przedmiotów. Możliwość swoistych przemian w czasie z jednoczesną możliwością zachowania tożsamości skutecznie odróżnia przedmiot czysto intencjonalny od przedmiotu idealnego, ugruntowując go jednocześnie jako kategorię stricte przedmiotową¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 262.

¹⁰⁸ Ingarden. *O dziele literackim* s. 427.

¹⁰⁹ R. Ingarden. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1931.

Druga koncepcja pojawia się z całą mocą w nieco późniejszej pracy — *O poznawaniu dzieła literackiego*, a w szczególności w *Dodatku* do tego tekstu pt. *Przedmiot i zadania „wiedzy” o literaturze*¹¹⁰. I tu intencja Ingardena była określona. Dążył mianowicie do ugruntowania przeswiadczenia o możliwości pewnego modelu nauki o literaturze, modelu o bardzo wysokim stopniu uzasadnialności twierdzeń z obrębu tej nauki. Negacja możliwości „życia” (przekształceń) samego dzieła, poparta przeswiadczeniem o możliwości zasadniczo wiernej jego rekonstrukcji, miała przede wszystkim zademonstrować konieczność wydzielenia w takim modelu nauki działu zajmującego się literaturą od strony konkretyzacji. Przy czym czynnikiem ugruntowującym „naukowość” tej nauki, pewnym stałym, niewzruszonym punktem oparcia powinno być „ponadczasowe”, „schematyczne” dzieło literackie¹¹¹. To właśnie, jak się wydaje, leżało u podstaw zabsolutyzowania transcendentności dzieła i jego konkretyzacji. W istocie jest to tylko pewien idealizujący (specjalnie mocno uwypuklający pewne aspekty) model nie oddający „pełni sensu” zagadnienia istnienia dzieła literackiego w czasie.

W związku z tym, co było powiedziane, chciałbym wydobyć tu z rozważań ontologiczno-egzystencjalnych Ingardena pewną jego myśl, którą jedynie zasygnalizował, która jednakże może nieco rozświetlić sens podejmowanych tu zagadnień, a szczególnie to, co nazywam „współkonstytutywnością” dzieła literackiego samego w sobie i jego konkretyzacji.

Jak wiadomo, Ingarden w swojej ontologii egzystencjalnej przeciwstawia „sposoby istnienia” — „momentom bytowym”¹¹². Te ostatnie rozumiane są jako pewne immanentnie w samych „sposobach istnienia” zawarte, nie dające się z nich wydzielić inaczej niż abstrakcyjnie, pewne jego „własności”¹¹³. Wiadomo także, że podstawowe momenty, które według filozofa konstytuują przedmiotowość czysto intencjonalną, to: heteronomia bytowa (niesamoistność) i pochodność bytowa (momenty, które chyba najbardziej akcentuje), a także nieaktualność, samodzielność i zależność bytowa lub nieaktualność i niesamodzielność bytowa¹¹⁴. By ograniczyć się do dwóch najważniejszych, przypomnijmy, że pierwszy określa, jak następuje:

Coś istnieje samoistnie (jest bytowo autonomiczne), jeżeli samo w sobie ma swój fundament bytowy. Ma zaś w sobie taki fundament, jeżeli samo w sobie jest immanent-

¹¹⁰ R. Ingarden. *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów 1937.

¹¹¹ Zob. Ingarden. *Studia z estetyki*. T. 1 s. 259—262.

¹¹² Zob. Ingarden. *Spór o istnienie świata*. T. 1 s. 89.

¹¹³ Zob. tamże s. 90.

¹¹⁴ Zob. tamże s. 91.

nie określone. Coś istnieje natomiast niesamoistnie (jest bytowo heteronomiczne), jeżeli swój fundament bytowy ma nie w sobie samym, lecz w czymś innym¹¹⁵.

Drugi natomiast tak: „Przedmiot jest bytowo pochodny, jeżeli w swej istocie jest taki, że istnieć może tylko z wytworzenia przez inny przedmiot”¹¹⁶.

Z istoty sporu z Husserlem kładł Ingarden najmocniejszy akcent na heteronomię bytową jako moment odróżniający przedmiot czysto intencjonalny od przedmiotów samoistnych. Z natury tego momentu wypływa sens wszystkich pozostałych „egzystencjalnych własności” przedmiotu czysto intencjonalnego. Przedmioty czysto intencjonalne to „przedmioty, które czerpią swe istnienie i swe całkowite uposażenie z intencyjnego przeżycia świadomości („aktu”), obarczonego pewną określoną, jednolicie zbudowaną treścią”¹¹⁷.

Akty te stanowią bezpośredni fundament bytowy takiego przedmiotu (moment heteronomii), a także rozstrzygają o ich specyficznym nieimmanentnym uposażeniu jakościowym i „lukach” — miejscach, w których w ogóle nie są jakościowo określone. Pochodność takiego przedmiotu wyznaczana jest przez to, że akty te stanowią nie tylko fundament, ale i źródło jego istnienia¹¹⁸.

Jako heteronomiczne i pochodne ujmowane jest dzieło literackie w analizach przeprowadzonych w *O dziele literackim*. Jest niewątpliwe, że te właśnie momenty, a szczególnie moment heteronomiczności, decydują o jego podstawowej strukturze formalnej. Niemniej trzeba tu zauważyć, że na gruncie ontologii egzystencjalnej Ingarden analizując sposób istnienia przedmiotów czysto intencjonalnych przez pryzmat tych momentów, kładzie nacisk przede wszystkim na jego aspekt genetyczny, konstytutywny dla wytwarzania, powstawania tych przedmiotów¹¹⁹. Tymczasem dla nas najważniejsza nie jest teraz możliwość i sens samego „wejścia” w byt, sens „zaistnienia” przedmiotu czysto intencjonalnego, lecz to, co Ingarden nazywa możliwością „utrzymania go w bycie”.

¹¹⁵ Tamże s. 90 n.

¹¹⁶ Tamże s. 101.

¹¹⁷ Tamże s. 95.

¹¹⁸ Tamże s. 129.

¹¹⁹ Chodzi bowiem Ingardenowi o zakreślenie granic kreatywnej funkcji świadomości ludzkiej i tym samym wykazania, że nie da się wyprowadzić z „operacji” świadomościowych ani istnienia przedmiotów idealnych, ani realnych, a w szczególności istnienia świata realnego, co, jak sądził Ingarden, głosił Husserl. Czy krytyka poglądów Husserla, którą konsekwentnie prowadził Ingarden, trafiała w istotę „idealizmu transcendentnego”? Co do tego nie ma zgodności (por. J. Tischer. *Ingarden — Husserl: spór o istnienie świata*. W: *Fenomenologia Romana Ingardena* s. 127-143.

Należałoby zapytać, co to właściwie znaczy, że pewien przedmiot nie tylko zaistniał, ale że dalej istnieje. Pytanie tym bardziej interesujące, im dokładniej zrozumiemy, że idzie w tym wypadku o przedmiot w istocie pozaczasowy (nieaktualny), „dalej istnieć” zaś znaczy: „istnieć dalej w czasie”. Chodzić więc musi w tym wypadku o pewien sposób trwania, a także o pewien rodzaj trwałości tego przedmiotu. Czy możliwe jest, by przedmiot czysto intencjonalny mógł być — by tak powiedzieć — jednorazowo ufundowany na takim fundamencie (fundamentach), który sam już „utrzymywałby go w byciu”, czy też konieczne jest pewne ciągłe podtrzymywanie go w istnieniu i na czym by ono polegało? Biorąc pod uwagę, że podstawowym fundamentem jest właśnie świadomość, należałoby jeszcze zapytać, czy to nie ona właśnie musiałaby utwierdzać nie tylko jego wytworzenie, zaistnienie (moment pochodności), ale i „dalsze istnienie”. I tu zbliżyliśmy się do tego, co chcielibyśmy z myśli Ingardena wydobyć.

Wśród momentów konstytuujących istnienie czysto intencjonalne, wymienia on prócz momentów heteronomii i pochodności także moment zależności, jako mogący „przysługiwać” tylko pewnemu typowi przedmiotów czysto intencjonalnych¹²⁰. Wyjaśniając jego sens dla tego sposobu istnienia, pisze:

[...] wypadek bytowej zależności mielibyśmy, gdyby się dało pokazać, że przedmiot czysto intencjonalny, a więc niesamodzielny 1. domaga się nie tylko dla swego powstania, lecz także dla swego dalszego istnienia [podkr. A. T.] dokonania się pewnych aktów świadomości, 2. że jest w stosunku do tych aktów formalnie bytowo samodzielny, a więc „transcendentny”¹²¹.

Odkłada Ingarden ewentualne okazanie tego do dalszych badań materialno-ontologicznych, których jednak nigdy nie zrealizował. A w tym właśnie miejscu pojawia się problem, bardzo ważny, ewentualnej „współkonstytutywności” dzieła i jego konkretyzacji czy też aktów wytwórczych i aktów odbiorczych. Dokładniej jeszcze: konstytutywności świadomościowego fundamentu konkretyzacji dla „dalszego istnienia” dzieła samego w sobie.

¹²⁰ Moment „zależności” wyklucza się bowiem z momentem „niesamodzielnosci bytowej” („[...] bytowo niesamodzielny jest „przedmiot”, jeżeli jego istnienie jest koniecznym współistnieniem w obrębie jednej całości z jakimś innym [...] «przedmiotem»” (Ingarden. *Spór o istnienie świata*, T. 1 s. 131). Jak się wydaje, „bytową niesamodzielnosc” należałoby przypisać przedmiotom heteronomicznym, monosubiektywnym w przeciwieństwie do przedmiotów heteronomicznych, intersubiektywnych, bytowo „samodzielnych” i jednocześnie „zależnych” (zob. tamże s. 140 n.).

¹²¹ Tamże s. 139.

Ujmując rzecz „genetycznie”, konkretyzacja zdaje się nie wprowadzać żadnego momentu w sposób istnienia dzieła. Jest ono wobec niej transcendentne i już uprzednio zostało w swojej bytowości ukonstytuowane. Jednakże nie całkiem tak jest ze względu na moment zależności, który od strony przedmiotu jak gdyby „domaga się” pewnych aktów, utwierdzających ów przedmiot w istnieniu, konstytuujących właśnie moment zależności i tym samym doprowadzających do pełni istnienia czysto intencjonalnego (ewentualnie do pełni sensu takiego istnienia).

Akty odbiorcze, trzeba to podkreślić, nie konstytuują heteronomii bytowej samego dzieła, konstytuują moment heteronomii konkretyzacji — także przedmiotu czysto intencjonalnego. Ale o to tu właśnie chodzi, że konstytuują nie tylko moment heteronomii bytowej konkretyzacji, ale zarazem moment zależności bytowej samego dzieła. I w tym znaczeniu stają się współkonstytuujące istnienie samego dzieła, a nie tylko istnienie konkretyzacji.

Sens tak rozumianego istnienia zawierającego w sobie moment pewnej „apelatywności”, pewnego „domagania się” realizacji, pozwala dopatrywać się w nim paralelności z sensem istnienia „przedmiotów” skądinąd całkiem innego rodzaju. Mianowicie — ze sposobem istnienia wartości. Oczywiście to całkiem innego rodzaju kategorie. Niemniej, jeśli uświadomimy sobie dwie sprawy: 1. że moment „Sollen” wartości — większa lub mniejsza „apelatywność” o realizację — wypełnia się także w przedmiotach czysto intencjonalnych; 2. że owa „apelatywność” w wypadku wartości estetycznych (a w pewnej mierze i poznawczych) zawiera w sobie dwa równorzędne momenty — „bycia wytworzonym” i „bycia spostrzeżonym” („zrozumianym”), to widzimy, że analizowana wyżej współkonstytutywność, a szczególnie „bytowy moment” ją wyznaczający, orientuje istnienie przedmiotów czysto intencjonalnych, ich wytwarzanie i utrwalanie na „noszenie” wartości. Wartość, właśnie przez to, że tylko jej „Sollen” posiada faktycznie obowiązującą moc wiążącą, podczas gdy wymieniony „moment bytowy” jest neutralny, musi posiadać decydujące znaczenie dla tego, czy jakiś przedmiot heteronomiczny tylko „zaistnieje”, czy też „będzie istniał dalej”.

Rozbudowana teoria konkretyzacji w połączeniu z przedstawioną tu koncepcją „współkonstytutywności” czynników odbiorczych dla istnienia dzieła literackiego (dzieła sztuki) niewątpliwie sytuuje estetyczną refleksję Ingardena w obrębie prężnego obecnie nurtu literaturoznawczego, akcentującego rolę czynników odbiorczych w estetyce, teorii i historii literatury. Z przeciwstawionych przez Hansa Roberta Jaussa¹²² estetyki

¹²² H. R. Jauss. *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*. Przeł. R. Handke. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. T. 3. Kraków 1976 s. 105 n.

„wytwarzania i przedstawiania” oraz estetyki „recepji i oddziaływania” Ingarden niewątpliwie partycypuje zarówno w jednej, jak w drugiej. Szczególnie jego teoria konkretyzacji daje zarówno mocne podstawy teoretyczne, jak i dostarcza niezbędnych narzędzi pojęciowych do metodycznego ujęcia estetyki „z perspektywy odbiorcy”, z czego bardzo jasno zdał sobie sprawę Głowiński¹²³.

Sartre w swej przelomowej dla tej problematyki książce rysuje taką koncepcję dzieła literackiego, której podstawę stanowi współkonstytucja czynników podmiotowych: „Pisarz apeluje zatem do wolności czytelnika o współpracę w tworzeniu jego dzieła”¹²⁴.

Ingarden źródło elementu współtwórczego sytuuje nie tylko w obrębie czynników podmiotowych, ale już — jak staraliśmy się to pokazać — w głębokich pokładach „sposobu istnienia” dzieła jako przedmiotu (bytu). Tam też daje się odkryć podstawowe dla fenomenu współkonstytucyjności źródło cechy „apelatywności” dzieła.

Charakterystyczne jest, że rozwijając od połowy lat pięćdziesiątych koncepcję „sytuacji estetycznej” jako pewnej strukturalnej całości, w której „spotykają się” wszystkie wyróżnione we wcześniejszych analizach ontologicznych podmiotowe i przedmiotowe czynniki dzieła sztuki¹²⁵, nie kładzie Ingarden nacisku na rozróżnienie między autorem a odbiorcą (czytelnikiem, perceptorem), między twórczością a odtwórczością, między wreszcie dziełem a jego konkretyzacją. Staje się to jasne, jeśli uwzględnimy, że wedle Ingardena zarówno autora, jak i odbiorcę łączy pewna wspólnota interesów, którą stanowi realizowanie wartości estetycznych, oraz „utrzymywanie w bycie” tej swoiście ludzkiej „sfery bytowej”, która istnieje jako „fenomenalnie tylko obecna” nie tylko o tyle, o ile zostaną wytworzone pewne podstawy jej trwania, ale przede wszystkim dzięki współtwórczej aktywności duchowej ludzi i korelatywnie: owa ludzka aktywność duchowa kształtuje się właśnie dzięki wytwarzaniu i „utrzymywaniu w bycie” świata wartości¹²⁶.

„Estetyka recepcji” czy też, by posłużyć się rozpowszechnionym w Polsce terminem Edwarda Balcerzana, „poetyka odbioru”, jak każda dobra teoria, jest w znacznej mierze skrajna; akcentując czynnik odbiorczy (czytelnika, perceptora) czy ogólniej — uwagę czynników podmiotowych,

¹²³ Zob. Głowiński. *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej, szczególnie szkice pt. O konkretyzacji*, poświęcony omówieniu teorii konkretyzacji Ingardena z punktu widzenia „poetyki odbioru”.

¹²⁴ J.-P. Sartre. *Czym jest literatura*. Przeł. J. Hummel. Warszawa 1968 s. 192.

¹²⁵ Zob. Ingarden. *Wykłady i dyskusje z estetyki oraz: tenże. Studia z estetyki*. T. 3 s. 18—41.

¹²⁶ Zob. Ingarden. *Książeczka o człowieku* s. 17.

narażona jest na zbytne utwierdzenie się w swej skrajności, na pewne zabsolutyzowanie jednej „perspektywy”, która nie jest wcale jedyną. Ekspozując „perspektywę czytelnika” łatwo zagubić „perspektywę autora”, akcent zaś położony na czynniki podmiotowe dzieła sztuki jest słuszny i twórczy dopóty, dopóki owe czynniki nie zostaną zabsolutyzowane w stosunku do czynników przedmiotowych.

Tak jak ekspozowanie kategorii autora narażone było na zbytnią „psychologizację” teorii dzieła literackiego, tak podkreślanie kategorii czytelnika i czytania (odbiorcy i odbioru) siłą rzeczy ciąży ku jej „socjologizacji”. Bardzo łatwo wtedy zagubić w teorii dzieła samo dzieło na rzecz jego subiektywnych, historycznie uwarunkowanych „obrazów” (konkretyzacji).

Stan, w którym — jak powiada Głowiński, rysując badawcze perspektywy „czytelniczego” ujęcia literatury — „znikają przedziały pomiędzy poetyką a socjologią literatury”, nie wydaje się wcale najkorzystniejszy¹²⁷. Socjologiczny punkt widzenia w literaturoznawstwie, jakkolwiek tak twórczy, gdy chodzi o postęp wiedzy o społecznym funkcjonowaniu literatury, jako jedyny i zabsolutyzowany fundament teorii dzieła musi doprowadzić do zastąpienia ontologicznych podstaw teorii literatury (dzieło jako byt) podstawami socjologicznymi (społeczne warunki odbioru). Dzieło literackie w takiej perspektywie jawi się jako mnogość subiektywnych reakcji na pewien przedmiot fizyczny, reakcji uwarunkowanych przede wszystkim społecznymi warunkami odbioru, a już najmniej samym dziełem.

Perspektywę socjologicznego punktu wyjścia najbardziej konsekwentnie zarysował Włodzimierz Bolecki:

Mówi się często — zawdzięczamy to m. in. fenomenologii — że w strumieniu zmieniających się gustów i norm odbioru jedynie niezmiennie jest dzieło literackie. Czytelnicy z różnych okresów historycznych — niezależnie od własnych upodobań — stoją zatem wobec tożsamego, empirycznie sprawdzalnego obiektu, jakim jest tekst. Moje rozważania prowadzą jednak do innego wniosku: czytelnicy nigdy nie mają wglądu w prawdziwą istotę dzieła niezależnie od tego, czy są pierwszymi, czy ostatnimi czytelnikami danego tekstu. Nigdy bowiem nie kontaktują się z nim bezpośrednio. Z faktu, że nie zmienia się materialna postać dzieła (jego poziom graficzny), dla historyka nie wynika nic istotnego. Ważne natomiast jest co innego: to mianowicie, że zmienia się kultura literacka (gusty, kompetencja, wiedza), że zmieniają się sposoby lektury kolejnych czytelników, a więc aparat estetyczno-poznaw-

¹²⁷ Głowiński, jw. s. 114. Teoretyczne zagadnienia „socjologii literatury” podejmuje R. Escarpit w artykule pt. *Literatura a społeczeństwo*. Przeł. J. Lalewicz. W: *W kręgu socjologii literatury*. Oprac. A. Mencwel. T. 1. Warszawa 1980.

czy, dzięki któremu tekst w ogóle może być opisany. Inaczej mówiąc, czytelnicy oddzieleni barierą czasu (różną w różnych sytuacjach historycznych) nigdy nie czytają tego samego utworu, mimo że jego materialna postać pozostaje bez zmian. Czas zmienia tożsamość tekstów¹²⁸.

W takim wypadku trudno mówić nawet o zmianach (przemianach) dzieła literackiego w jego dziejach. Do sensu pojęcia zmiany musi bowiem należeć to, iż dokonuje się ona na podłożu przedmiotu, który jest zdolny zachować swą tożsamość pomimo zachodzenia w nim zmian. W przeciwnym wypadku należy przyjąć, że każda zmiana powoduje „unicestwienie” przedmiotu, albo też, że żaden taki przedmiot w ogóle nie istnieje, ale wtedy nie ma już potrzeby mówić, że „czas zmienia tożsamość tekstów”.

Można oczywiście mówić tu o zmianach „społecznych ram lektury”, a więc norm estetycznych, gustów, wrażliwości odbiorców na pewne typy wartości itd. mających niewątpliwą wpływ na sposoby konkretyzowania dzieł literackich i tym samym ich przejawiania się w różnych kulturach literackich. Co jednak powoduje zmianę „społecznych ram lektury” i w jaki sposób można o nich mówić, skoro dotrzeć do nich można jedynie na podstawie „świadczeń”, które same nie mogą przecież pozostawać poza owymi ramami. A skoro można dotrzeć do „świadczeń”, tzn. zrekonstruować je w ich tożsamości, to czy nie należałoby tego samego powiedzieć i o tekstach literackich?

Najważniejszą sprawą jest tu jednak to, by uświadomić sobie, że jeżeli w punkcie wyjścia zontologizuje się ponadindywidualne „media” kultury jako pewne byty (przedmioty) „społeczne”, z góry niejako narzucone każdej jednostce, to jest oczywiste, że owe „media”, że kultura w ogóle nie może być pojęta inaczej niż jako aprioryczna w sensie kantowskim kategoria, umożliwiająca podmiotom doświadczenie jej własnych wytworów¹²⁹. Z tego bardzo dobrze zdawał sobie sprawę Ingarden i dlatego między innymi tak usilnie starał się uzasadnić możliwość „bezpośredniego” dotarcia do dzieła „samego w sobie” (możliwość jego „rekonstrukcji”). Przekonanie, że człowiek nie może poznać wytworów innego człowieka bez zniekształcającego pośrednictwa apriorycznych kategorii kulturowych (typu: język, zespoły norm, gustów itd., które wszak także są wytworami ludzkimi), było dla niego nie do przyjęcia. Motyw ten jest też stale obecny w jego rozważaniach jako zadanie do przewyciężenia¹³⁰.

¹²⁸ W. Bolecki. *Społeczne ramy lektury*. „Teksty” 1931 nr 3 s. 133 n.

¹²⁹ Zob. tamże s. 130.

¹³⁰ Widać to m. in. na przykładzie stanowiska, jakie Ingarden zajmował w kwestii języka w poznaniu (zob. *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, wykłady: 19, 20, 21).

To jest jeden z powodów, dla którego akcent, jaki Ingarden położył w teorii literatury na czynnik odbioru, idzie w parze z troską o zachowanie równowagi między teorią konkretyzacji a teorią schematycznego dzieła. Dlatego też „życie” dzieła literackiego ujmował zawsze pod kątem jego tożsamości, zaś zagadnienie tożsamości dzieła przez pryzmat jego „życia”: zmian i przekształceń, jakim podlega w procesie odbioru.

IDENTITÄT — LEBEN — DAUERN DES LITERARISCHEN WERKS

ZU INGARDENS THEORIE DES KUNSTWERKS

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch der Diskussion über einige Aspekte des für Ingardens Theorie des Kunstwerks zentralen Begriffs des rein intentionalen Gegenstandes dar.

Teil I beschäftigt sich mit dem Problem des formalen Baus des rein intentionalen Gegenstandes. Hierbei wird auch die Bedeutsamkeit der von Ingarden erarbeiteten Begriffe der „Form” und der „Materie” für seine Theorie des literarischen Werks — und weitergefasst: in der Theorie des Kunstwerks überhaupt — herausgestellt.

Die Analyse der Form des literarischen Werks, auf die sich Ingarden zunächst konzentrierte, bildet nur eine unselbständige Seite der Theorie des Kunstwerks. Ungenügend und einseitig wäre eine Theorie des Werks, die von den materiellen (qualitativen) Faktoren des Werks abstrahiert.

In der Präsentation der qualitativen Ausstattung hat nach Ingarden die Funktion des Kunstwerks ihren Ursprung und Wesensgrund: die Funktion der Evolution ästhetischer Werte. Die formale Analyse zeigt nur die innere Konstruktion des Werks auf, aber das Werk ist nie die Konstruktion (Struktur) selbst, sondern eine Konstruktion der Materie (der Qualität). Die Theorie des Werks kann also nicht aus Prinzip von der Axiologie des Werks abstrahieren. Die natürliche Fortsetzung der Theorie der Form (der Struktur, des Kunstwerks) ist die Theorie der Qualität (der Materie) des Werks und die Theorie des Werts, die wiederum den formalen Aspekt des Werks nicht unberücksichtigt lassen können. Dies scheint die Richtung der von Ingarden vorgeschlagenen theoretischen Erfassungen zu sein.

Teil II berührt die Frage nach den „Seinsfundamenten” des literarischen Werks die in einem engen Zusammenhang mit dem Begriff der rein intentionalen Existenz stehen.

Ingardens Modell des Kunstwerks — einerseits des seinen transzendenten Seinsfundamenten entgegengestellten Werks und andererseits des Werks mit seiner inneren, „sich fundierenden” Schichtstruktur, das seinen Konkretisierungen noch entgegengestellt ist — kann die Frage nach einem übergeordneten Faktor hervorrufen, der diese Folge „sich fundierender” Gegenstände unifiziert. In der Spätphase seines Schaffens ordnete Ingarden dieses Modell einem gewissen übergeordneten strukturellen Ganzen zu: der ästhetischen Situation, die beschrieben wird in den Kategorien der „Begegnung” des Subjekts (Autor, Perzeptor) mit dem Objekt (gegenständliche Fundamente), aus der einerseits das Kunstwerk (ästhetischer Gegenstand) und andererseits der Künstler oder Kritiker hervortritt.

Teil III befasst sich mit den epistemologischen Problemen, die im Zusammenhang mit dem Begriff der sog. fälschenden Konkretisierungen auftreten. Besonders wird hier die Frage nach der Möglichkeit einer erkenntnishaften Rekonstruktion des literarischen Werks erhoben. Erörtert wird auch der ästhetische Aspekt der „fälschenden Konkretisierungen“.

Ingarden verwies auf eine ganze Reihe epistemologischer Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der Begründung der Möglichkeit einer treuen Rekonstruktion des literarischen Werks selbst. Er hielt sie jedoch nicht für unüberwindbar.

Die „Falschheit“ oder „Treue“ der Konkretisierung begreift Ingarden als eine Art Erkenntniswert, nicht als ästhetischen Wert. Sie spielen jedoch eine grosse Rolle in seiner Konzeption des ästhetischen Erlebens, insbesondere in der Konzeption der Wertung des Kunstwerks.

Der Autor ist mit der Feststellung, die Unterscheidung zwischen „korrekten“ und das Werk „fälschenden“ Konkretisierungen sei ein Symptom des normativen Charakters von Ingardens Theorie des literarischen Werks, nicht einverstanden. Diese Unterscheidung steht zwar im Zusammenhang mit dem Begriff des „Geschmacks“, der aber als allgemeine Kompetenz zur Aufnahme des Kunstwerks verstanden wird, anders gesagt, als Fähigkeit des Rezipienten zur „Rekonstruierung“ des Werks.

Teil IV beschäftigt sich mit der Frage der Konstitutivität der Rezeptionsfaktoren für die Existenzweise des literarischen Werks. Was bedeutet das, dass das Kunstwerk nicht nur in einem bestimmten Augenblick entsteht, sondern dass es weiterexistieren, zeitliche Dauer haben kann? Ingarden analysiert das literarische Werk vor allem als ein heteronomisches und von den Bewusstseinsakten des Autors abgeleitetes Werk. In der Arbeit wird auf ein weiteres vom Autor von *Spór o istnienie świata* (Der Streit um die Existenz der Welt) signalisiertes Moment des rein intentionalen Gegenstandes, auf das sog. Moment der Seinsabhängigkeit, aufmerksam gemacht.

Die Rezeptionsakte, deren Objekt das Kunstwerk ist, konstituieren einerseits das Moment der Seinsheteronomie der Konkretisierung des Werks, andererseits aber auch das Moment der Seinsabhängigkeit des Werks selbst, und in diesem Sinne werden beide Seiten kokonstitutiv für die Existenz (das Weiterexistieren) des Werks selbst und nicht nur für die Existenz seiner Konkretisierung.

Zum Schluss wird darauf verwiesen, dass die Konzeption der Konkretisierung des literarischen Werks — und weitergefasst: des Kunstwerks überhaupt — Ingarden zu einem der Vorläufer der gegenwärtig starken Strömung der „Rezeptionsästhetik“ macht.