

TOMASZ KULAS

EDYTORSTWO DZIEŁ LITERACKICH
W ŚWIETLE FILOZOFII ROMANA INGARDENA

PRZYJEMNA SYTUACJA

Wyobraźmy sobie następującą sytuację: doświadczony badacz literatury baroku odkrywa na jakimś pałacowym strychu nie znane dotychczas utwory zapomnianego twórcy, na domiar szczęścia... barokowego. Dzięki posiadanej wiedzy i doświadczeniu jest w stanie odczytać i zrozumieć zmartwychwstałe dzieło, co więcej, obcować z nim estetycznie. Stwierdza, że odnalazł arcydzieło...

Naturalną kolejną rzeczą rodzi się myśl o wydaniu utworu i pytanie – w jaki sposób? W jaki sposób wydać coś, co było arcydziełem w XVII w., a co współczesnemu, średnio wykształconemu czytelnikowi wyda się naiwną, zupełnie niepociągającą „historyjką”? Czy istnieją ogólne, nadrzędne zasady, do których można by się w takiej lub jakiegokolwiek innej sytuacji odwołać? Nie istnieją.

Normy tej czy zespołu norm [...] w rzeczywistości nie ma, nikt ich dla potrzeb wydawcy nigdy nie formułował. Kryteria poprawności pojmowanej umownie, wyczuwanej raczej intuicyjnie, choć nieraz w szatę bardzo uczonych rozważań przybierane, nie istnieją, ponieważ mamy do czynienia z kryptotautologią; „poprawny” znaczy to samo, co autorski, jeśli mieć na uwadze te przypadki, kiedy rzetelność edytora pragnie rzeczywiście takiemu zadaniu sprostać¹.

Mgr TOMASZ KULAS – redaktor w miesięczniku „Enter”; e-mail: herrkulas@go2.pl

¹ Z. G o l i ń s k i, *Edytorstwo – Tekstologia. Przekroje*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 55.

SAMOWOLKA

Obecny stan szeroko rozumianej teorii edytorstwa dzieł literackich w gruncie rzeczy sprowadza się do wielu uschematyzowanych, lecz w rzeczywistości absolutnie praktycznych rozwiązań problemów, które najczęściej pojawiają się w procesie wydawniczym. Dzieła pokroju *Tekstologii i edytorstwa dzieł literackich* Konrada Górskiego, pretendujące do pełnienia funkcji podręcznikowej (a więc teoretycznej), są w istocie zakamuflowaną „praktyką”. Mało tego – proponowany przez nie „poprawny” sposób wydawania dzieł literackich przynosi im czasem więcej szkody niż pożytku, stanowiąc jeszcze jedno utrudnienie w procesie ich estetycznego odbioru. Mieli tego świadomość niektórzy wydawcy, skoro deklarowali:

Rzeczywiste zagadnienie winno być rozstrzygnięte na progu, i to w każdym konkretnym przypadku z osobna, a zatem także i w niniejszym. Bo trzeba powiedzieć, że normy ogólnobowiązującej i niepodważalnej tutaj nie ma².

Jednym słowem – samowolka.

POTRZEBA FUNDAMENTU

Przyczyny takiego stanu rzeczy upatrywać należy w sytuacji swoistego zawieszenia, w której znalazło się edytorstwo dzieł literackich. Nie został zachowany naturalny porządek nauk, prowadzący – zazwyczaj – od dziedzin specjalistycznych, poprzez nauki ogólne, aż do „ostatecznych” – teologii i filozofii, w tym konkretnie przypadku – do filozofii sztuki. Potrzeba edytorstwu takiego odniesienia, aby mogło zbudować spójną teorię (albo metateorię), obejmującą wszystkie problemy szczegółowe. Potrzeba świadomego założenia jakiejś konkretnej definicji dzieła sztuki i sztuki w ogóle, zwłaszcza zaś dzieła sztuki literackiej, do której odwołać się będzie mógł szczęśliwy edytor-odkrywca.

Fenomenologia Romana Ingardena, zwłaszcza jego rozważania dotyczące właśnie dzieła sztuki literackiej, świetnie nadają się do roli fundamentu, na którym oprzeć można logicznie uporządkowany zespół zasad wydawania dzieł literackich. Z kilku powodów. Po pierwsze, opracowany przez niego system filozoficzny do dnia dzisiejszego pobudza intelektualnie – zarówno w Polsce jak i za granicą – badaczy różnych dziedzin, odwołujących się do tego syste-

² S. P i g o ń, *Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*, Warszawa 1954, s. 51.

mu i rozwijających go. Po drugie, w swoich pismach Ingarden porusza zagadnienia pośrednio, a czasem nawet blisko z edytorstwem związane (wymienić można np. fragmenty *Szkiców z filozofii literatury* lub traktat *O tłumaczeniach*). Po trzecie wreszcie, skonstruowany przez niego system ma charakter wielopoziomowy – obejmuje zarówno zagadnienie sposobu istnienia bytów (a więc i dzieła literackiego, pojmowanego przez Ingardena jako byt intencjonalny), jak i sposób ich postrzegania (co pozwoliło polskiemu filozofowi m.in. na zbudowanie doskonałego systemu estetycznego). Co dla edytorstwa najważniejsze, bardzo szczegółowo omawia też Ingarden ten specyficzny rodzaj bytu czysto intencjonalnego, jakim jest dzieło sztuki literackiej.

AUTONOMIZM ESTETYCZNY

Teoria edytorstwa opierająca się na myśli Romana Ingardena realizować musi przyjmowaną przez niego funkcję dzieła sztuki.

Istotnym zadaniem dzieła sztuki literackiej jest wywoływać w czytelniku przeżycie estetyczne, a tym samym umożliwić konstytuowanie się pewnego przedmiotu estetycznego, który – obiektywnie biorąc – jest ucieleśnieniem wartości estetycznych szczególnego rodzaju. Jako wartości mają one w samej swej wartościowości rację swego istnienia i jako takie domagają się swej realizacji³.

Wartościowość dzieła sztuki – w tym przypadku literackiej – zależy całkowicie od „ucieleśniających się” w nim wartości estetycznych. Teoria Ingardena stanowiłaby więc na pierwszy rzut oka przeciwieństwo teorii kognitywistycznych, głoszących, że „główną funkcją i wartością sztuki jest jej wartość (funkcja) poznawcza”⁴. Jeśli jednak głębiej zanurzymy się w teorię aksjologiczną filozofa, okaże się, że tak naprawdę przekracza ona sferę, w której przeżycie estetyczne ogranicza poznanie, a poznanie utrudnia przeżycie.

JAKOŚCI METAFIZYCZNE

Głęboki odbiór dzieła sztuki to przeżycie tak intensywne, że Ingarden porównuje je do ekstatycznego zjednoczenia z Bogiem czy wstrząsu w obliczu zbrodni. Mowa o realizujących się w dziele sztuki jakościach metafizycznych.

³ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I-III, Warszawa 1966-1970 – t. I, s. 302.

⁴ Por. B. Dziedzik, *Sztuka, wartość, emocje*, Warszawa 1992, s. 21.

Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego tego, co istnieje⁵.

Aby mogły się one objawić, zaistnieć musi sytuacja nazywana przez Ingardena przeżyciem (spotkaniem) estetycznym, w którym

[...] 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 krytyka⁶.

PORÓD

To spotkanie na sali porodowej („dochodzi do narodzenia się”) w pewnych sytuacjach nie zakończy się sukcesem, o ile nie będzie w nim współuczestniczył doświadczony akuszer-edytor. W opisywanej choćby na początku hipotetycznej sytuacji odbiorca o przeciętnych kompetencjach czytelnicznych nie potrafiłby obcować estetycznie z dopiero co znalezionym arcydziełem.

Potrzebna jest mu pomoc edytora. Funkcja edytora – w kontekście myśli Ingardenowskiej – polega więc na podejmowaniu działań mających na celu umożliwienie zaistnienia przeżycia estetycznego dzieła sztuki literackiej, w szerszym zaś wymiarze – umożliwienie objawienia się jakości metafizycznych.



PRZESZKODY

Przeżycie estetyczne dzieła literackiego ograniczają (albo uniemożliwiają) różnego rodzaju przeszkody (symbolizowane na schemacie przez dwie ukośne kreski). Posługując się Ingardenowskim pojęciem konkretyzacji, zdefiniować je można jako wszystko, co sprawia, że

⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim*, tł. M. Turowicz, Warszawa 1988², s. 369.

⁶ Tenże, *Studia z estetyki*, t. III, s. 25.

dzieło nie jest już więcej zdolne porwać czytelnika, staje się mu coraz bardziej obce, a jego konkretyzacje są coraz uboższe, aż do zapadnięcia w niepamięć i zamarcia: nadchodzi czas, w którym nie ma w ogóle żadnych konkretyzacji dzieła⁷.

Dzieło literackie pełni w takim wypadku jedynie rolę „zabytku” historii języka i kultury. Działania edytora, zmierzające do umożliwienia zaistnienia przeżycia estetycznego, polegać więc będą na usuwaniu tych przeszkód lub, inaczej rzecz ujmując, na pośredniczeniu w procesie konkretyzacji dzieła w taki sposób, aby mogło ono na powrót w pełni zaistnieć jako przedmiot estetyczny.

WOLA AUTORA

Jakiegokolwiek działania podejmowane przez edytora mają naturalnie wpływ na dzieło przez niego opracowywane; w mniejszym lub większym stopniu je modyfikują. Pojawia się więc kwestia określenia granicy dopuszczalnych zmian, kwestia wierności woli (intencji) autora. Współczesne edytorstwo dzieł literackich za najważniejszy ogranicznik kompetencji działań edytorskich – moment objawiania się woli autora – przyjmuje tzw. podstawę wydania. Cóż winno ją stanowić? W pierwszej kolejności ostatnie wydanie dokonane za życia autora, w kręgu jego woli i możliwości interwencji, porównane z autografem. Dalej autograf, jeśli edycja drukowana była poza zasięgiem woli autora lub gdy do wydania za życia autora nie doszło. Dalej... Jak widać, temat ten został gruntownie opracowany, lecz nie został tak naprawdę określony margines dopuszczalnych modyfikacji tej podstawy – nie ma bowiem wątpliwości, że jakieś zmiany (np. uwspółcześnianie interpunkcji, poprawianie ewidentnych literówek) są dopuszczalne. Wracamy więc do punktu wyjścia.

Nie jest możliwe zrekonstruowanie dokładnej motywacji autora piszącego dany utwór. Lecz możliwe jest co innego – założenie, że skoro świadomie dążył on do stworzenia dzieła sztuki literackiej, pragnął, aby wypełniło ono swoją podstawową funkcję – poruszenie estetyczne czytelnika albo nawet – objawienie jakości metafizycznych. Założenie to należy przyjąć – w kontekście myśli Romana Ingardena – za podstawową wolę autora, prymarną względem wierności podstawie wydania.

⁷ T e n ż e, *O dziele literackim*, s. 433.

WSPÓŁAUTOR

Konsekwencją takiego założenia jest znaczne poszerzenie zakresu kompetencji edytora dzieła literackiego. W świetle dotychczasowych rozważań jawi się on jako ktoś, kto w imię maksymalizacji przeżycia estetycznego w znacznym stopniu modyfikować może sam utwór literacki, stając się poniekąd jego współautorem. (Warto choć zasygnalizować w tym miejscu, że komplikuje to również charakter bytowy dzieła sztuki literackiej – specyficznego rodzaju bytu czysto intencjonalnego. Przybywa mu bowiem kolejna podmiotowa podstawa bytowa – edytor tego dzieła, oddziałujący na utwór zarówno jako czytelnik, jak i jako jego szczególnego rodzaju – ograniczony pewnymi zasadami – współautor).

OGRANICZENIA

Skoro dane dzieło może zostać zmienione, rodzi się pytanie o granicę dopuszczalnych zmian, innymi słowy – o granicę, poza którą mówić już należy o nowym tworze, powstałym jedynie „na motywach” danego dzieła. Należy zatem określić zasady, które ustrzegą edytora przed przekroczeniem tych granic. Oczywiście, nadrzędna zasada ma charakter zdroworozsądkowy – chodzi o minimalizm działań edytora, który modyfikować może jedynie te elementy dzieła literackiego, które koniecznie tego wymagają. Dwie kolejne wynikają już z rozważań przeprowadzonych przez Ingardena.

Rodzi się tu ważny i trudny problem, jak należy określić te granice zmienności. [...] Granice te można ustalić jedynie po uchwyceniu indywidualnej istoty pewnego określonego dzieła, to zaś przekracza temat naszych dociekań. [...] Dla naszych celów ważny jest jedynie ów podstawowy fakt, że dzieło literackie może podlegać pewnym przemianom nie tracąc przy tym swej tożsamości⁸.

Pierwszą zasadą jest zachowanie „istoty” danego dzieła, którą... odkryć musi edytor. Im większe będą jego kompetencje czytelnicze, doświadczenie i wiedza edytorska, tym większe szanse na to, że uda mu się rzeczywiście osiągnąć, dotknąć istoty danego utworu, istoty, której zachowanie wyznacza z kolei granicę dopuszczalnych zmian. I w zasadzie innych wyznaczników już nie potrzeba. Dzieło literackie jest bowiem transcendentne zarówno względem swej podmiotowej, jak i przedmiotowej podstawy bytowej, co za tym idzie

⁸ Tamże, s. 437.

– wyznacznik dopuszczalnych modyfikacji musi wynikać bezpośrednio z samego dzieła.

Druga zasada ma zatem za zadanie jedynie wspomóc pierwszą. Co więcej – zachowanie jej, nawet jeśli jest możliwe, nie jest niezbędne, a czasem wręcz może okazać się niewskazane. Otóż edytor, dążąc do odkrycia istoty dzieła literackiego, korzystać może z wiedzy o zewnętrznym (względem samego dzieła) punkcie odniesienia – istniejącym realnie autorze i porównać go z innym, który jest

wyznaczony przez samo dzieło, tak że z dzieła i tylko z dzieła dowiadujemy się o nim. Jako tylko przynależny do dzieła jest on także transcendentny w stosunku do niego. Przynależy on do dzieła właśnie dlatego, że po pierwsze, dzieło sztuki nie jest przedmiotem samoistnym i bytowo pierwotnym, lecz jest przedmiotem bytowo pochodnym (jest wyraźnie tworem czyimś) i bytowo niesamoistnym, a po wtóre dlatego, że dzieło to nosi w sobie ślady działalności i osobowości swego twórcy. Trzeba je umieć wynaleźć i nie można „autora” w tym znaczeniu mieszać z pewnym znanym nam skądinąd człowiekiem⁹.

Edytor może porównać ewokowanego przez dzieło autora z tymi cechami twórcy rzeczywistego, które mają swoje odpowiedniki w cechach jego wirtualnego odpowiednika. Ich zgodność jest bowiem często potwierdzeniem (choć nie ostatecznym) tego, że zmiany dokonane przez edytora mieszczą się jeszcze w dozwolonych granicach, a dzieło „nie traci przy tym swej tożsamości”.

SCHEMATYCZNOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO

Wszelkie działania edytora (dokonywane naturalnie nie bezpośrednio na samym utworze, lecz na jego przedmiotowym fundamencie bytowym) odnoszą się zawsze do budowy tego utworu. Dlatego istotna jest analiza szczegółowo przez Ingardena opracowanego tematu budowy dzieła literackiego. Na uwagę zasługują zwłaszcza dwa poruszone przez filozofa aspekty: schematyczność dzieła sztuki literackiej i jego warstwowość.

Schematyczność budowy dzieła sztuki literackiej jest jednym z ważniejszych odkryć estetyki Romana Ingardena. Według niego zawiera ono w sobie znaczną potencjalność, do której wyzwolenia potrzebna jest aktywność odbiorcy. Odbiorca nie może bowiem doświadczyć przeżycia estetycznego

⁹ Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, s. 409.

z samym schematem dzieła. Do zaistnienia estetycznego oddziaływania dzieła potrzebna jest jego konkretyzacja, stanowiąca tego schematu dopełnienie.

Schematyczność w każdej z warstw utworu realizuje się w inny sposób. W warstwie brzmień słownych i tworów brzmieniowych wyższego rzędu spowodowana jest ona niedoskonałością sposobu utrwalania dzieł literackich za pomocą pisma lub druku. Oznacza to np. niemożność przekazu tonu i tempa wypowiedzi, pewne zaś jej elementy, takie jak rytm czy rym, muszą zostać dopiero wydobyte w konkretyzacji. Podobnie rzecz ma się z warstwą jednostek znaczeniowych, znaczeń zdań i związków zdaniowych. Największy problem w tym przypadku sprawia wieloznaczność poszczególnych słów, nawet jeśli umieszczone zostały w pewnym kontekście. Ingarden mówi także o lukach występujących pomiędzy poszczególnymi zdaniami.

Warstwą, w której schematyczność objawia się najintensywniej, jest warstwa przedmiotów przedstawionych.

[...] przedstawiony – w zawartości swej „realny” przedmiot nie jest w ścisłym sensie wszechstronnie całkowicie jednoznacznie określonym indywiduum, stanowiącym pierwotną jedność, lecz tylko tworem schematycznym z różnego rodzaju miejscami niedookreślenia i o skończonej ilości przypisanych mu pozytywnie cech, jakkolwiek *formaliter* jest on intencjonalnie wyznaczony jako w pełni określone indywiduum i jest powołany do wytworzenia pozoru takiego indywiduum. Tej schematycznej struktury przedmiotów przedstawionych nie można w żadnym skończonym dziele literackim usunąć, jakkolwiek w toku dzieła wciąż nowe miejsca niedookreślenia mogą być wypełniane [...] ¹⁰.

To przeświadczenie o niemożliwości całkowitego wypełnienia wszystkich miejsc niedookreślenia oznacza równocześnie możliwość występowania różnych konkretyzacji tego samego utworu literackiego. Warto dodać, że różnic będą się od siebie nawet kolejne konkretyzacje dokonywane przez tego samego odbiorcę.

Schematyczność zauważalna jest również w warstwie wygląków, przez które przejawiają się w sposób naoczny różnego rodzaju przedmioty przedstawione w dziele. Schematyczność ta pociąga za sobą

pewnego rodzaju dwoistość lub opalowość, która nie byłaby możliwa, gdybyśmy podczas lektury mieli posiadać dokładnie taki wygląd, jaki posiadalibyśmy niewątpliwie, gdybyśmy sami w rzeczywistości postrzegali [...] ¹¹.

¹⁰ T e n ż e, *O dziele literackim*, s. 322.

¹¹ T e n ż e, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000², s. 59.

Cóż to oznacza w przeniesieniu na pole działalności edytora dzieła literackiego? To, że nadmierne objaśnianie, dookreślanie dzieła za pomocą aparatu krytycznego czasem może się obrócić przeciw temu dziełu. Sumienny edytor, pragnący nieraz jak najlepiej „urzeczywistnić” jakiś wygląd lub grupę wyglądów, niechcący zniszczyć może ukrywającą się za pewnym niedookreśleniem „opalowość” danego wyglądu, czyli możliwość jego aktualizowania się w sposób różnorodny u różnych odbiorców, reprezentujących nieraz inne zakorzenie kulturowe. To właśnie w schematyczności warstwy wyglądów i warstwy przedmiotów przedstawionych zawiera się potencjalna rozpiętość aktualizacyjna.

[...] wierny dziełu sposób jego czytania [oraz wydania – przyp. T. K.], dbały zarazem o zachowanie wszelkich efektów artystycznych – także tych, które są ściśle związane z niedopowiedzeniami – zachowa występujące w dziele luki sensu i utrzyma nasuwające się treści w stanie implikowanej „zwiniełej” niejako, rodzącej się myśli, a nie będzie ich eksplikował w sposób brutalny¹².

WARSTWOWOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO

Warstwowość stanowi, obok wielofazowości, jeden z dwu głównych, jawiących się od początku sposobów odbierania każdego utworu literackiego, jeden z dwu jego wymiarów, wzajemnie konieczne do siebie przynależnych. Wyróżnia Ingarden cztery warstwy: warstwę brzmień językowych dzieła i tworów brzmieniowych wyższego rzędu, warstwę jednostek znaczeniowych, w tym znaczeń zdań i związków zdaniowych (składają się one na „dwuwarstwę” języka utworu), oraz warstwę przedmiotów przedstawionych wraz z warstwą uschematyzowanych wyglądów, poprzez które te przedmioty się przejawiają (składają się one na „dwuwarstwę” ujawniającego się świata przedstawionego). Wszystkie one w szczególny sposób warunkują zakres możliwych działań edytora, warto jednak zwrócić jeszcze uwagę na inny, związany ściśle z koncepcją warstwowości element teorii Ingardena. Określić go można jako zasadę całościowości.

Wszystkie [...] składniki całości utworu nie tylko współwystępują ze sobą, ale i są ze sobą ściśle splecione [...]; w spleceniu zaś rozwijają się po kolei przed „oczyma” czytelnika [...]. Jakość wyrażonego przez nie uczucia obejmuje sobą wszystko, co dotychczas w obu warstwach zostało wyeksponowane, i nadaje całości jednolite piękno, pod którego

¹² Tamże, s. 67 n.

aspektem całość utworu – po przeczytaniu – zapada powoli w przeszłość, w ciszę żadnym nowym czynnikiem nie zakłóconej kontemplacji.

W ten sposób [...] wielowarstwowość dzieła i kolejność następowania jego poszczególnych faz po sobie są ściśle ze sobą związane i z istoty swej nie dają się od siebie oddzielić¹³.

Ścisłe powiązania występują nie tylko pomiędzy poszczególnymi warstwami i fazami dzieła, ale także w obrębie elementów każdej z tych warstw. I w ramach każdej z nich „stawiają” przed edytorem nowe zadania.

[...] brzmienia słów i zjawiska językowo-brzmieniowe tworzą pewną zwartą całość, właśnie dzięki ich zasadniczemu pokrewieństwu, a także dzięki temu, że zjawiska te wypływają z własności brzmień słownych i ich kolejności¹⁴.

Warstwa brzmieniowa dzieła wystawia na próbę – jak żadna inna – zdolności edytora. Jeżeli bowiem z jakichś względów edytor zmuszony jest spoi- stość tej warstwy naruszyć, musi dążyć przede wszystkim do tego, aby nowa, zmieniona jej forma zachowywała pierwotną całościowość brzmieniową. Nierzadko wykazać się więc musi „słuchem poetyckim” nie tylko dorównującym autorskiemu, ale nawet wrażliwszym o tyle, o ile naśladowanie wymaga czasem większego wysiłku i talentu niż samodzielne tworzenie. Edytor musi dotrzeć do istoty tej warstwy i starać się ją zachować w taki sposób, aby zmiana poszczególnych jednostek brzmieniowych (np. głosek, pojedynczych słów) nie pociągała za sobą zmiany struktur wyższego rzędu (takich jak rymy, rytm albo tzw. melodia utworu).

Z tym samym problemem stykają się już od wieków tłumacze, zwłaszcza ci ośmielający się tłumaczyć poezję. Jednym z ciekawszych przykładów takiego działania są tłumaczenia Stanisława Barańczaka. Jego osoba stanowić może również pretekst do postawienia pytania o to, czy dobry wydawca literatury pięknej sam nie powinien wykazywać się wrażliwością artystyczną, więcej – czy wydając poezję, nie powinien być po trosze poetą? Barańczak pisze m.in. o trudnościach z zachowaniem całościowości warstwy brzmieniowej wiersza Lorda Herberta of Cherbury *Echa w kościele*:

[...] w tym wypadku absolutnie pierwszorzędnym elementem znaczeniowym wiersza, jego nieusuwalnym i niezastępowalnym „formalnym” składnikiem, który jest kluczem do „treści”, jego (wprowadźmy to pojęcie) dominantą semantyczną – jest rym. I to rym nie byle

¹³ Tamże, s. 29.

¹⁴ Tamże, s. 24.

jaki: rym „echowy”, dokładny i głębszy niż zwykły rym żeński, jaki dopuszczalny byłby w innym utworze. Wszelka postać połowiczności na nic tu się nie zda¹⁵.

Dlaczego jednak w ogóle uznać można za dopuszczalną i potrzebną ingerencję edytora w sferę brzmieniową dzieła literackiego? Powód takiego postępowania znajduje się poza tą sferą, w warstwie jednostek znaczeniowych, i nie dotyczy bezpośrednio brzmień językowych dzieła. Lecz dbałość o zachowanie całościowości tej ostatniej warstwy wymusza na opracowującym edycję dzieła również wprowadzenie pewnych zmian w jego warstwie brzmieniowej. Tradycyjny sposób rozwiązywania dotyczących warstwy znaczeniowej problemów (za pomocą przypisów), mimo pozornego nieingerowania w warstwę brzmieniową, w sposób wyraźny nadwierała jej całościowość.

Na przedstawionym na s. 54 schemacie dwie ukośne kreski symbolizują wszelkiego typu utrudnienia, jakie napotkać może konkretyzujący dane dzieło czytelnik, a które pomaga mu pokonać edytor, opracowujący nowe wydanie tego dzieła. Takimi przeszkodami w analizowanej w tym momencie warstwie są, spowodowane m.in. przez dystans czasowy oddzielający autora od czytelnika, różnego rodzaju zatarcia, przesunięcia i zmiany sensu występujących w utworze znaczeń słów i większych jednostek znaczeniowych.

Powodują one z kolei zachwianie całościowej aktualizacji tej warstwy. Oczywiście, każda konkretyzacja dzieła sztuki literackiej jest jedynie niepełnym dookreśleniem pewnego schematu, należy jednak zaakcentować różnicę między pominięciem (niedookreśleniem) pewnych drugoplanowych elementów dzieła a zachwianiem jego całościowego odbioru. W tym drugim przypadku niedookreślenie, wynikające z niezrozumienia, dotyczyć może istotnych składowych utworu. Dotychczasowa tradycja wydawnicza rozwiązywała tego typu problem zwykle za pomocą dołączania do niezrozumiałego słowa lub fragmentu tekstu przypisu objaśniającego. Rozwiązanie to ma niewątpliwą zaletę – w sposób najbardziej dyskretny przekształca (bo jednak przekształca) podstawę wydania. Ale czy samo dzieło również pozostaje nie zmienione? W kontekście teorii Romana Ingardena – nie, wydaje się bowiem, że zachowawcze postępowanie na gruncie tej warstwy pociągnęło za sobą dość poważne zachwianie całościowości warstwy wymienionej poprzednio – brzmień językowych dzieła.

¹⁵ S. B a r a ń c z a k, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że się tłumaczy wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, że dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, [w:] t e n ż e, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992, s. 21.

Twierdzenie moje można sprawdzić niejako eksperymentalnie, czytając podczas lektury erotyków Mickiewiczowskich wszystkie zamieszczone pod tekstem uwagi i komentarze wydawcy w wydaniu liryków Mickiewicza w „Bibliotece Narodowej” lub innych. Jeżeli wydawca, dodając te komentarze o Mickiewiczu, uważał, że pogłębi w ten sposób i dopełni percepcje odpowiednich utworów, to świadczyłoby to jedynie o zupełnym niezrozumieniu przez niego struktury wierszy lirycznych: czynnik stosunkowo podrzędny, jedynie do tła całości należący, choć strukturalnie niezbędny: podmiot liryczny, wybija się przez to na pierwszy plan i splata się zarazem z autorem jako sprawcą utworu, i czyni w następstwie czymś drugorzędnym to właśnie, co najważniejsze: jakość wyrażonego stanu, tudzież zharmonizowanie wszystkich jakości w nadrzędnej całości samego dzieła¹⁶.

Współczesne edytorstwo zdaje się chyba zapominać, że

dopiero utwór mówiony „na głos” jest utworem literackim w pełni swego uposażenia¹⁷.

Nie sposób sobie przecież wyobrazić recytacji jakiegoś wiersza z „załączonymi” przypisami, wstępem i komentarzami (cóż zatem czynić w przypadku, gdy bez nich staje się on niezrozumiały?). Dopiero jednak ten absurdalny nieco przykład wyraźnie pokazuje, jak bardzo zmienione zostało samo dzieło literackie i jak wypaczona została jego konkretyzacja. Warstwa brzmieniowa występuje przecież również podczas cichej lektury utworu¹⁸.

Ciekawsze, przynajmniej z teoretycznego punktu widzenia, wydaje się rozwiązanie alternatywne, nie oparte bezpośrednio na konkretnych propozycjach Romana Ingardena, lecz utworzone „w duchu” jego filozofii, zwłaszcza rozważań dotyczących tłumaczenia dzieł sztuki literackiej¹⁹. Koncepcję tę nazwać można „zasadą kongenialnego tłumaczenia wewnątrzjęzykowego”. Tłumaczenie kongenialne w przypadku edytorstwa oznacza taką zmianę dokonaną w obrębie warstwy brzmieniowej dzieła, która zachowuje jej całościowość i która nie wpływa negatywnie na pozostałe warstwy. Lub inaczej – takie tłumaczenie wewnątrzjęzykowe, które w jakikolwiek sposób nie modyfikuje i nie ogranicza istotnego schematu utworu i w którym potencjalnie zawiera się pewien zbiór właściwych konkretyzacji tego utworu.

¹⁶ I n g a r d e n, *Szkice z filozofii literatury*, s. 43, przyp. 5. Pogląd Ingardena na tę sprawę zdają się podzielać nawet niektórzy edytorzy – Janusz Tazbir mówi nawet o *elephantiasis* przypisów (np. w wydaniu *Trenów* przez Tadeusza Sinkę w Bibliotece Narodowej). Por. J. T a z b i r, *Edytorskie potknięcia*, Gdańsk 1997, s. 8, 11.

¹⁷ I n g a r d e n, *Szkice z filozofii literatury*, s. 22, przyp. 5.

¹⁸ Por. I n g a r d e n, *O dziele literackim*, s. 450-452.

¹⁹ Por. t e n ż e, *O tłumaczeniach*, [w:] t e n ż e, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972, s. 120-188.

Propozycja taka wydawać się może zbyt śmiała, każdy doświadczony edytor zachwieje się słabiej lub mocniej na samą myśl o poprawianiu Mickiewicza czy Norwida. Przypomnieć jednak warto założenie będące konsekwencją przyjęcia Ingardenowskiej koncepcji funkcji sztuki – określenie podstawowej woli autora.

EDYTORSTWO A TEATR

Innym argumentem popierającym zaproponowaną tu koncepcję są działania podejmowane przez reżyserów i realizatorów przedstawień teatralnych, należących przecież – poprzez tekst sztuki – do literatury. Zakrawające na truizm stwierdzenie, że każde pokolenie ma „swoją” inscenizację największych dzieł dramatycznych, informuje nas, jak szybkie zmiany zachodzą w tej swoistej odmianie „edytorstwa” – dostosowywaniu poszczególnych wydań-inscenizacji utworu dramatycznego do potrzeb i kompetencji określonego pokolenia odbiorców, dostosowywaniu polegającym często na wprowadzaniu zmian w tekście sztuki. Pouczająca (a przynajmniej – inspirująca) wydaje się ewolucja inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Przyzwyczajonej do „mocnych wrażeń” publiczności nie dziwiły już sceny rozgrywane w biblijnej arce, dyskotecie techno, a nawet w kłozecie lub magazynie starych fortepianów. Kompozytorzy tworzący muzykę wprowadzali do przedstawienia przeboje disco polo, a nawet popularne piosenki takie, jak *Majteczki w kropeczki*²⁰.

EDYTORSTWO A TŁUMACZENIE DZIEŁ LITERACKICH

Do sfery zagadnień związanych z literaturą piękną zalicza się też problematykę tłumaczenia dzieł literackich na języki obce i pojmowanie pracy tłumacza jako swego rodzaju sztuki. Znamienny wydaje się fakt, że również na tym obszarze kultury dochodzi do nieustannych i – co ważniejsze – szybkich (w porównaniu z edytorstwem) zmian. Są nimi tłumaczenia tych samych, najwybitniejszych przynajmniej, utworów, dokonywane najrzadziej „raz na pokolenie”. Szczególnie dwa aspekty tego mechanizmu zasługują na baczniejszą uwagę.

²⁰ Por. M. M i k o s, *W tym coś jest*, „Gazeta Wyborcza”, 16 III 2001.

Po pierwsze, nikt raczej nie neguje faktu, że dzieło danego pisarza przetłumaczone na inny język dziełem jego być nie przestaje, że np. *Pani Bovary* jest tym samym dziełem, co *Madame Bovary*. W rzeczywistości oznacza to intuicyjną zgodę czytelników na wprowadzanie zmian w poszczególnych warstwach dzieł sztuki literackiej, o ile pomagają one lepiej dane dzieło aktualizować. Po drugie, mimo poddawania jakiegoś tłumaczenia pewnym modernizacjom, co jakiś czas pojawia się potrzeba dokonania całkowicie nowego przekładu danego utworu. To zaś z kolei oznacza wyznawanie przez ogół odbiorców (oraz tych, którzy im spotkanie z utworem umożliwiają) poglądu o konieczności okresowego wprowadzania daleko nawet idących zmian w dziele, zwłaszcza w jego warstwie brzmieniowej. Mechanizm taki prowadzi zresztą często do powstania paradoksalnej sytuacji, w której dzieło pisarza, na skutek braku gruntownej modernizacji edytorskiej, „umiera” w sensie estetycznym na gruncie jego języka ojczystego. To samo dzieło, co jakiś czas na nowo tłumaczone w innych krajach, jest tam wciąż „żywo” odbierane. Nie jest to chyba wierne wypełnianie woli autora, który pragnąłby zapewne, aby „spizowy pomnik” jego dzieła ufundowany był przede wszystkim na fundamencie języka ojczystego...

Na podobieństwo między sposobem pracy edytora a pracą tłumacza dzieła literackiego zwrócił już wcześniej uwagę Jan Trzynadlowski:

Wprowadzenie pojęcia przekładu do techniki i teorii edytorstwa jest czymś więcej niż jeszcze jednym zabiegiem interpretacyjnym²¹.

Przyjmuje on tezę o „jedności oryginału i wielości tłumaczeń”²², wychodząc od lapidarnego nieco stwierdzenia, że dzieła istnieją „nie w jakimś doskonałym i niezmiennym «bycie», lecz jako zbiory znaczeń i sensów utrwalone w piśmie i druku”²³. Brakuje, niestety, w jego pracy jasnego określenia przyjmowanej w punkcie wyjścia teorii dzieła literackiego.

Mając więc na uwadze podobieństwo zachodzące między sztuką przekładu a sztuką przygotowywania dzieł do wydania, przyjrzyjmy się poglądom Ingardena na tę kwestię.

Wydaje się więc, że jest rzeczą w zasadzie możliwą zastąpić w pewnym dziele literackim wszystkie brzmienia słów faktycznie w nim występujące brzmieniami całkiem innymi, z innego języka, i uzyskać na tej drodze to, co w życiu potocznym nazywamy „tłumacze-

²¹ *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1978², s. 30.

²² Tamże, s. 32.

²³ Tamże, s. 30.

niem” („przekładem”) dzieła z jednego języka na inny. Jeżeli przy tym postępowaniu nie ulega zmianie żadne znaczenie występujące w warstwie znaczeniowej dzieła, to powiadamy zazwyczaj, że tłumaczenie jest „wierne”²⁴.

Zakłada Ingarden możliwość dokonania takiej zmiany (nawet całkowitej) na płaszczyźnie warstwy brzmień słownych, która nie naruszałaby całościowości warstw pozostałych. Przyjmuje więc możliwość „wiernego” (kongenialnego) przekładu – również wewnątrzjęzykowego – który byłby gwarantem zachowania całościowości warstwy brzmieniowej.

Czas najwyższy podjąć podstawowy wątek przeprowadzanych tu rozważań i zająć się kolejną warstwą dzieła sztuki literackiej – warstwą przedmiotów przedstawionych.

I one, mimo swej wielości i różnorodności, przynależą do siebie i wiążą się ze sobą w mniej lub więcej zwartą całość, niewątpliwie dzięki temu, że wyznaczone są przez zdania, które pozostają ze sobą w związku. [...] Słowa i zdania, występujące w utworze, określają nie tylko poszczególne rzeczy i ludzi, lecz także różne zachodzące pomiędzy nimi stosunki, związki, procesy, stany, w jakich się znajdują itp., a wszystko to nie jest od siebie nawzajem ściśle pooddzielane, lecz stanowi w normalnym wypadku składowe jednej całości²⁵.

Warstwa przedmiotów przedstawionych ma kluczowe znaczenie dla konkretyzacji dzieła. Naruszenie jej całościowości wpływa w niekorzystny sposób na „wierność” tej konkretyzacji. Oczywiście, problem umiejscowiony jest zazwyczaj głębiej, w warstwie jednostek znaczeniowych (ewentualnie – brzmień językowych). Lecz specyfika percepcji ludzkiej polega m.in. na zdecydowanej przewadze odbioru wzrokowego, w tym przypadku – wyobrażeniowo-obrazowego. Mechanizm konkretyzacji tej warstwy wydaje się dość prosty:

Wszystko to razem tworzy jedną całość, jeden – jak się to zwykle nieściśle mówi – „obraz”²⁶.

A jeśli nie powstanie ta „jedna całość”? Przecież specyfika konkretyzacji dzieła sztuki polega m.in. na wypełnianiu miejsc niedookreślenia. Dlaczego więc nie można by wypełnić również luki w świecie przedstawionym dzieła, powstałej np. w wyniku zaniku znaczenia jakiegoś słowa albo zdania?

²⁴ R. Ingarden, *O tłumaczeniach*, [w:] tenże, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972, s. 120.

²⁵ Tenże, *Szkice* [...], s. 25.

²⁶ Tamże.

Ingarden nie rozstrzygnął tego zagadnienia. Należałoby tu chyba przeprowadzić jeszcze jedno rozróżnienie – pomiędzy jednostkami znaczeniowymi pełniącymi odpowiedzialną funkcję „punktów zaczepienia” schematu dzieła (i wynikającej z niego wieloznaczności) a znaczeniami pobocznymi, dookreślającymi jedynie dzieło. Zablokowanie jednostek pierwszego typu prowadziłoby do zdecydowanego osłabienia możliwości ewokacyjnych dzieła, podczas gdy niezrozumienie komponentów znaczeniowych dopełniających jedynie „obraz” świata przedstawionego mogłoby zostać w pewnym stopniu zniwelowane przez wyobraźnię, a nawet działać na nią inspirująco.

Przejdźmy do ostatniej z wymienionych przez Ingardena warstw dzieła sztuki literackiej – warstwy uschematyzowanych wyglądów.

W przeciwieństwie do już omówionych warstw dzieła literackiego wyglądy nie łączą się ze sobą w całość ciągłą [...] Raczej pojawiają się od czasu do czasu, jakby rozbłyskując na chwilę i przygasając wraz z przejściem czytelnika do następnej fazy utworu²⁷.

W tym miejscu pojawia się kolejny wyznacznik budowy dzieła literackiego – wielofazowość, która również wiąże się w swoistą całość, na innej jednak zasadzie – zasadzie ciągłości. Jest ona ściśle powiązana ze stopniowym ubogacaniem się, narastaniem konkretyzacji zarówno poszczególnych warstw, jak i dzieła w ogóle – z wyjątkiem warstwy wyglądów. Dlatego wydaje się ona najbardziej odporna na działanie czynników utrudniających konkretyzację – wpływają one jedynie na poszczególne elementy tej warstwy, „rozbłyskujące na chwilę” albo... nie rozbłyskujące. Również edytor działać będzie w tym przypadku nie na składowych pewnej całości, lecz na całościach samodzielnych. Jego zadaniem jest więc niejako wniknięcie w istotę każdej z tych części oddzielnie, przywracające jej tylko właściwe możliwości ewokacyjne, które w tym przypadku oznaczają uruchomienie głębszego poziomu doznań czytelnika, doznań bardzo konkretnych – emocjonalnych, wzrokowych, słuchowych, dotykowych. Tego typu doświadczenia niemal wychodzą już poza sferę przeżycia estetycznego, przede wszystkim jednak ogromnie to przeżycie ubogacają.

TEORIA A PRAKTYKA

Warto na koniec zwrócić uwagę na inną jeszcze okoliczność, po trosze wymuszającą na współczesnym edytorstwie zastosowanie się do priorytetów

²⁷ Tamże, s. 28.

wyszczególnionych powyżej. Jest nią prawo wolnego rynku, pociągające za sobą tendencję, którą nazwać można „demokratyzacją edytorstwa”. W obliczu wzmagającej się na rynku wydawniczym konkurencji to społeczeństwo osób czytających decyduje w coraz większym stopniu o tym, które wydanie „odnosi sukces”. A na popularność takiego czy innego wydania mają właśnie wpływ czynniki oddziałujące na poziom objawiania się w danym dziele funkcji ewokacyjnej – te wymienione powyżej (np. całościowość, schematyczność) oraz inne, w tej pracy pominięte, najogólniej mówiąc – cechy plastyczne edycji: gatunek papieru, ilość „światła” na stronie, rodzaj i wielkość czcionki, okładka, ilustracje itp.

To właśnie twarde prawo rynku wymusi na wydawcach zastosowanie się do zasad edytorstwa podporządkowanego zachowaniu funkcji estetycznej dzieła literackiego. Już dziś wyraźnie nasila się tendencja do projektowania wydań pod kątem określonej grupy odbiorców albo dbałość o większą spójność wszelkich czynników mających wpływ na intensywność przeżycia estetycznego. Zmiany zachodzą oczywiście stopniowo, lecz w końcu – ileż to razy przekonywaliśmy się, że z dwóch dróg postępu droga ewolucji zawsze okazywała się korzystniejsza...

EDITORSHIP OF LITERARY WORKS IN THE LIGHT
OF THE PHILOSOPHY OF ROMAN INGARDEN

S u m m a r y

According to Ingarden's idea, the editor's task is to ensure aesthetic experience of the work of literature. To take a broader view, the editor is to make possible metaphysical qualities to appear. His steps will consist in mediating in the process of the concretization of the work of art in such a way that it could again brought to full existence as an aesthetic object.

Translated by Jan Kłos