

Edward Kasperski

## **Literatura jako fenomen estetyczny** **(Nad Ingardenem)**

Można — chcąc w największym skrócie ująć dorobek teoretycznoliteracki Romana Ingardena — sprowadzić tenże do dwóch idei, którym poświęcił dwie ważne prace z filozofii i teorii literatury. Poszukiwał więc ponadczasowej istoty dzieła literackiego, z pominięciem epok, prądów i poetyk historycznych. To jedno. Pragnął, po wtóre, opisać literaturę pod kątem jej oddziaływania estetycznego, pod kątem przeżyć, jakich bywa źródłem. Jednej idei poświęcił *O dziele literackim* (książka pisana na przełomie 1927—28 r., wydana po niemiecku w 1931 r., przetłumaczona na polski przez Marię Turowicz, ukazała się w 1960 r.); drugiej natomiast *O poznawaniu dzieła literackiego* (1932). Ale patrząc na literaturę z perspektywy jej niezmiennej istoty estetycznej, ustosunkowywał się również do jej bytu historycznego. Chcąc i nie chcąc, w deklaracjach i mimowolnie, na marginesie spekulacji filozoficznych. Wolno zatem postawić pytanie, jak zarysowuje się płynąca z inspiracji fenomenologicznej koncepcja procesu historycznoliterackiego, jakie są jej główne ogniwa — tym bardziej że fenomenologowie mieli tutaj określone ambicje metodologiczne i zgłaszali, wkładając się w polemikę z historyzmem (głównie jednak z jego wersją pozytywistyczno-naturalistyczną), propozycje własnych rozwiązań. Pytanie takie pozwala także dokonać przeglądu podstawowych wątków w jego teorii literatury. Daje się — na terenie jego charakterystycznych zainteresowań — przełożyć na kilka zagadnień szczegółowych: jak charakteryzuje on stosunek dzieło — twórca, jak rozumie funkcję literatury, co to jest konkretyzacja czytelnicza i jak przedstawia się kompozycja większych całości literackich.

W tradycji metodologicznej nazwisko Ingardena kojarzy się z krytyką tzw. psychologizmu w nauce o literaturze — był to bowiem stały polemiczny układ odniesienia jego wystąpień. Pragnął, jak można przypuszczać, powtórzyć to, czego na początku bieżącego stulecia dokonał w filozofii i w logice jego mistrz, autor *Rozważań logicznych*: stać się Husserlem nauki o literaturze, przewyciężyć skutki naturalizmu psychologicznego. Trudno stwierdzić z pewnością, czy kierunek ten istniał formalnie w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego (ok. 1930 r. i później) i był tak niebezpieczny, jak by wskazywały na to oświadczenia Ingardena; czy chodziło po prostu o przeżytki metodologiczne. Polemizował z

E. Kucharskim, J. Kleinerem i W. Borowym, którym nie sposób przypisać jednokierunkowości metodologicznej. We wspomnianej krytyce kluczową rolę odgrywała więc tradycja antypsychologiczna fenomenologii, która uwznioślała misje polemiczne Ingardena.

Postanowił zatem odgraniczyć dzieło samo w sobie od przeżyć twórcy. Był to punkt wyjścia. *Dzieło i jego autor*, deklarował, tworzą dwa różnorodne przedmioty (*O dziele literackim*). Przestrzegał przed błędnym kołem, do jakiego może prowadzić filologów interpretacja psychologiczna utworu. *Chciano zrozumieć dzieło przez poznanie przeżyć autora, ale żeby te przeżycia zrozumieć ...odwoływano się z powrotem do innych dzieł literackich. Ostatecznie komentowano jedne dzieła przez drugie łudząc się pozorem docierania do przeżyć autora (Przedmiot i zadania „wiedzy, o literaturze”)*. Podobna argumentacja, jak można sądzić, kierowała się tak przeciwko psychologizmowi, jak przeciwko każdej interpretacji historyczno-genetycznej. Przeciwno tłumaczeniu utworów przez fakty pozatekstowe, dostępne poznaniu drogą pośrednią, np. za pośrednictwem pisanych dokumentów. Odrzucając psychologizm, Ingarden odrzucał w istocie badania genetyczne i był to fakt historycznie najbardziej znaczący. Kompetencje ich pojmował wąsko. Dziedzinę zastosowań ograniczał bowiem do ustalania autorstwa, zapożyczeń tekstowych, wzajemnych lub jednokierunkowych wpływów autora na autora i do tzw. genezy psychicznej dzieła. W praktyce krytyka psychologizmu kierowała się przeciwko ówczesnej historii literatury. W swoim projekcie nauk filologicznych wyznaczył jej miejsce dyscypliny pomocniczej, pozbawionej samodzielności teoretycznej, badającej przypadkowe i chaotyczne zależności przyczynowo-skutkowe.

Ingarden opowiedział się za opisem. *Przyczyny czegoś można szukać dopiero wtedy, gdy zna się właściwości tego, co ma być jej skutkiem (O poetyce)*. Opis, jak myślał, pozwala ujmować zjawiska literackie wprost w doświadczeniu. Miał na uwadze przede wszystkim doświadczenie percepcyjne. Przedkładał więc żądanie opisu w kontakcie czytelniczym *indywidualiów literackich, jakby wyjętych z procesu historycznego*. W ten to sposób precyzował zadania poetyki i mniemał, że poetyka prowadzi do poznania ogólnych struktur literackich dzieła. Opozycja opisu i wyjaśnienia przyczynowego, historii literatury i poetyki wydaje się istotnym składnikiem świadomości metodologicznej Ingardena. Był przekonany, że w opisie dają się odkrywać powiązania funkcjonalne.

Polemikę z definicją dzieła jako faktu psychicznego, tożsamego z przeżyciami autora, ustawił na płaszczyźnie semantyki asocjacyjnej, przyjętej przez naturalizm psychologiczny. Można zauważyć, że teorie semantyczne nie stanowiły głównego przedmiotu zainteresowań

polskich psychologów — historyków literatury oraz ogólnie, kierunków genetycznych i dlatego Ingarden bez trudu pokonał przeciwników. Zdefiniował dzieło jako *przedmiot intencjonalny*. Przedmiot ten to był semantyczny, z tym że znaczenia określał jako usamodzielniony, zontologizowany akt świadomości, *czysto myślowe domniemanie*, transcendentne wobec przemijającej, jednorazowej treści psychicznej. Psychologizmowi przeciwstawił się więc na jego własnym terenie i stąd w pewnym stopniu dzielił z nim ograniczoność jego horyzontów poznawczych. Uznając dzieło za fakt semantyczny, wnosił jednak w perspektywie lat ówczesnych konstruktywny wkład do nauki o literaturze. Jego rozwiązania harmonizowały z wiodącymi tendencjami tamtego czasu.

Przyczyniając się do wyklarowania opozycji: fakt psychiczny — fakt semantyczny, opis — geneza, wyjaśnienie przyczynowo-skutkowe — interpretacja funkcjonalna, historia literatury — poetyka, polemika Ingardena modyfikowała rozumienie utworu jako złożonej, zorganizowanej całości. Daje się to zilustrować na przykładzie podjętej przez niego próby konstruktywnej charakterystyki dziedzicznego z psychologizmu problemu autora. Skupiły się tutaj podstawowe motywy jego postawy.

Atakowani przez fenomenologów psychologiiści (Ingarden posługiwał się tą nazwą szeroko; w okresie jego aktywnej działalności na pozycjach psychologizmu stały m.in. psychoanaliza i neoidealizm) mogli bronić się przy pomocy argumentów semantyczno-językowych. Wskazywali na wypowiedzi ekspresywne, manifestujące stany psychiczne podmiotu mówiącego. Dlatego też autor *O dziele literackim* starał się dowieść swoich poglądów w analizach poświęconych funkcji ekspresywnej języka. Rozróżniał wyrażenia ekspresywne będące spontaniczną manifestacją życia psychicznego podmiotu oraz ekspresję jako akt twórczy. W opozycji do kierunków psychologicznych kwestionował żywiołowość, spontaniczność i bezpośredniość procesu twórczego. Przeżycia twórcze, jak wskazywał, są poddawane wielorakim ograniczeniom. Należy do nich np. cenzura kompozycyjna; to, co aktualnie przeżywane, pisarz uzgadnia z tym, co zostało przez niego utrwalone w postaci fragmentu utworu. I więcej. Aktualne przeżycia koryguje z ogólnym i wcześniej powziętym zamysłem artystycznym, z normami piękna, z wyobrażonym, potencjalnym czytelnikiem. Zapis utworu — urzeczowiony przedmiot artystyczny — każdorazowo stawia twórcę w położeniu nie podmiotu tu i teraz kreującego, lecz w sytuacji czytelnika, perceptora, podmiotu interpretującego. Twórczość literacka, jak wynikało z jego rozważań, nie zakłada tożsamości subiektywnych przeżyć i dzieła, lecz przeciwnie — zakłada ona zdjęcie pisarskiej subiektywności z utworu. Proces twórczy jest zatem procesem uprzedmiotowienia i

wyobcowywania się subiektywności pisarskiej. Spoglądał na ten proces z perspektywy, jak dzieło staje się niezależne od autora i jak mu się przeciwstawia.

Ingarden przyjął milcząco, że sytuacja wyobcowania to fundamentalna, jedynie istotna sytuacja dzieła literackiego — bez uświadomienia sobie tego założenia nie sposób z jego teorii literatury niczego zrozumieć. Bilansował konsekwencje metodologiczne tej obserwacji. Zdjęcie subiektywności, jak sądził, w radykalny sposób przeorientowuje stosunki semantyczne w dziele literackim. Strona ekspresywna zostaje bowiem podjęta *przez czytelnika i odniesiona do podmiotu wyznaczonego przez tekst tego rodzaju utworu (O poetyce)*. Funkcja ekspresywna *wyprowadza czytelnika poza dziedzinę przeżyć realnego twórcy dzieła, natomiast odstawia w samym dziele (albo tylko jako przynależący do dzieła) podmiot wyrażający się w tworach językowych w skład dzieła wchodzących (tamże)*. Proponował więc zamiast stosunku dzieła do realnego twórcy badać podmiot tekstowy, kreowany przez tegoż twórcę. Posługując się terminami filozofa: przedstawiony przedmiot intencjonalny. W terminach współczesnej poetyki: autora implikowanego, narratora, podmiot liryczny itp.

Propozycje Ingardena miały ogólniejsze podstawy. Istnieje, pisał on, *ogólna, zależność egzystencjalna przedmiotów przedstawienia od środków przedstawiających (O formie i treści dzieła literackiego)*. Byt literatury to zatem byt *językowych tworów znaczeniowych i spełnianych przez nie funkcji (tamże)*. Jest faktem, że to niezmiernie kłopotliwe pytanie, jaka jest zależność egzystencjalna środków wyrazu, Ingarden po prostu pominął milczeniem. Dlatego też stanowisko zajęte przez niego wydaje się opierać na uproszczeniach. Tak jak redukcje genetyczne częstokroć nadmiernie rozszerzały kontekst badań literackich, tak tutaj redukcja fenomenologiczna — w intencji polemicznej — zacieśniła go.

Problematyką podmiotu tekstowego zajmował się szerzej w ostatnich latach dwudziestolecia międzywojennego (m.in. na prowadzonych przez siebie seminariach poświęconych liryce, podczas dyskusji w Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie 1938—39 r.). Kwestia ta wypłynęła także w trakcie polemik na temat prawdy w literaturze; w sposób najbardziej zaawansowany i dojrzały została postawiona w rozprawie *O tak zwanej »Prawdzie« w literaturze*, w której replikował na zarzuty Borowego dotyczące quasi-sądów. Dzieło literackie, jak utrzymywał, nie zawiera sądów podlegających kryterium prawdziwości, lecz tylko sądy pozorowane, tj. zdania naśladujące czy udające sądy. I stąd wniosek: nie wolno zdań orzekających w utworze traktować jako przekonań autora na temat czegoś, co istnieje poza dziełem literackim. Dotyczą one bowiem jedynie rzeczywistości przedstawionej w utworze i, z drugiej strony, są

wypowiedziami fikcyjnego podmiotu mówiącego. Krótko: zdania oznajmujące muszą być interpretowane jako składniki wewnątrztekstowej sytuacji wypowiedzenia w relacji do innych elementów mikrokosmosu semantycznego, jakim jest dzieło literackie. Dostrzegając odmienność podmiotów mówiących w zależności od rodzaju literackiego, szczegółowo scharakteryzował podmiot liryczny, i tu w pełni ujawniły się daleko idące następstwa polemiki z naturalizmem psychologicznym. *Zdania orzekające, pisał, występujące w utworze lirycznym, bez względu na to, czy są jednostkowe, czy ogólne, są przytoczone. Są to zdania podmiotu lirycznego danego utworu, ujętego w subiektywny i w stosunku do tego podmiotu relatywny aspekt* (cytaty z *O tak zwanej »Prawdzie« w literaturze*).

Podmiot liryczny stał się ogniskiem struktury utworu. I tak oto kończyła się historia polemicznych przygód fenomenologii z psychologizmem: od sytuacji psychicznej realnego twórcy do sytuacji psychicznej podmiotu mówiącego w utworze, tym razem jako kreacji semantycznej. Od spontanicznej ekspresji naturalistycznej do autora urzeczowionego w postaci cytatu kulturowego, w schematach literackich, bytu cudzysłowowego. Dwie myśli antydialektyczne jednały się tutaj — każda na swój sposób — w skrajnościach.

Ingarden charakteryzował literaturę jako jednorodny i jednokierunkowy fenomen estetyczny. *Naczelną i właściwą funkcją całego dzieła literackiego, pisał, jest umożliwić czytelnikowi — oczywiście przy odpowiednim jego zachowaniu się wobec dzieła — ukonstytuowanie się jednego z przynależnych doń, możliwych przedmiotów estetycznych. Funkcje poszczególnych elementów lub cech tego przedmiotu winny być tej naczelnej funkcji podporządkowane, z nią współdziałać* (*O poznawaniu dzieła literackiego*). Przeżycie estetyczne stanowiło w tym oświetleniu wartość samoistną, dzieła miały się do niej tak, jak środki do celu. Gdy rozważał dzieło jako przedmiot sam w sobie, to właśnie jako narzędzie, pod kątem operacji, do jakich zostało stworzone. Instrumentalność przedmiotów artystycznych i samocelowość przeżycia zostały silnie zaakcentowane m.in. w jego ostatniej książce *Przeżycie, dzieło, wartość* (1966). Koncepcja utworu jako narzędzia estetycznego posiadała oparcie w semantyce (znaczenie, czyli byt myślowy), w poglądach filozoficznych, w bliskich związkach z niemiecką estetyką idealistyczną, w niektórych myślach Bergsona, który silnie oddziaływał na jego poglądy dotyczące języka, sztuki i przeżycia. Do swoich poprzedników sam zaliczał Arystotelesa, jako autora *Poetyki*, oraz Lessinga, jako twórcę *Laokoona*.

Wykładnikiem instrumentalności była taka cecha dzieła jak schematyczność. Omawiał ją w *O dziele literackim*, poświęcił jej rozdział w *Szkicach z filozofii literatury*. Znamionuje wszystkie wyróżnione i opisywane przez niego warstwy utworu, brzmieniową, znaczeniową, wyglądom i przedmiotów przedstawionych. Wywodziła się z *istotnej dysproporcji między językowymi środkami przedstawienia, a tym, co ma być w dziele przedstawione*, jak również z *warunków percepcji dzieła sztuki literackiej (Szkice z filozofii literatury)*.

Opisywał schematyczność jako wynik celowych konstrukcyjnych niedomówień pisarskich (aluzja literacka, eliptyczność, kompozycja epizodyczna), fakt kompozycyjny i — jako cechę mowy, wywiedzioną z istoty kulturowej, w opozycji do rzeczywistości myślowo-przeżyciowej i materialnej, zewnętrznej względem podmiotu (choć w istocie były to sprawy dość różne). Język wytwór był w mniemaniu Ingardena międzypodmiotowym pośrednikiem, artefaktem i z tej przyczyny tworem potencjalnym, zawierającym — w odniesieniu do rzeczy i myśli — rozmaite luki, niedookreślenia i nieciągłości. Twory językowe, jak ubolewał, fragmentaryzują rzeczywistość, nie są zdolne wyczerpać jej, tak jak nie są w stanie wyczerpać *ciągłego toku myślowego (Szkice)*. Istniała więc w jego odczuciu zasadnicza nieciągłość pomiędzy środkami wyrazowymi, tym co znaczące, oraz przedstawieniami, tym co znaczone (raz interpretował znaczone jako rzeczy, to co oznaczane, częściej, jak się wydaje, jako byt myślowy). W tym kontekście przeżycie estetyczne pełniło niezmiernie doniosłą rolę egzystencjalną, gdyż — jak zobaczymy — powołaniem przeżycia było wspomnianą nieciągłość przewyciężyć. To jedno. Z drugiej strony, niezależnie od koncepcji języka, której nie sposób zaakceptować (Ingarden postawił sprawę na opak: pisał faktycznie nie o tym, jaki jest język, czemu służy itp., lecz o tym, czym nie jest, jakich postulatów metafizycznych nie realizuje), trafnie wskazywał w tym miejscu na otwartość dzieła literackiego.

Funkcja literatury, tak jak ją przedstawiał, pozwala określić to kryterium literackości, którym faktycznie się posługiwał i które wyznacza mu miejsce na tle innych propozycji teoretycznoliterackich. Kryterium to nie znajdowało się wśród wymienianych przez niego cech dzieła literackiego. Schematyczność stanowi ogólną właściwość języka i dlatego z konieczności charakteryzuje wszelkie wypowiedzi, np. konwersację towarzyską. To samo dotyczyłoby takich cech literatury, jak wielowarstwowość czy fazowość, które można stwierdzić w dowolnej wypowiedzi pozaliterackiej. Dotyczy to również dzieła w roli czystego przedmiotu intencjonalnego i quasi-sądów, które występują np. w utopiach ideologicznych i, mimo twierdzeń Ingardena, niekoniecznie we wszystkich utworach literackich. Jego kryterium miało charakter instrumentalny, była nim estetyczna reakcja czytelnika na dzieło.

Rozwiązanie to różniło go od kierunków psychologicznych, które poszukują literackości w osobowości twórczej — w fantazji artystycznej, w niezwyklej wrażliwości, w świadomości i w podświadomości, w marzeniu sennym, w libido, w archetypach, w sferze patologii. Różniło go od współczesnego mu formalizmu, tropiącego istotę literatury w tworzywie artystycznym (wpływy formalizmu dają się zauważyć w opracowywanej przez Ingardena w latach 1940—41 pracy *O poetyce*, gdzie podjął staranie, by określić literaturę jako specyficzną odmianę języka — pracy tej nie ukończył). Od strukturalizmu, który szuka tego kryterium w językowych sposobach organizacji wypowiedzi poetyckiej. Od kierunków marksistowskich, których wspólnym mianownikiem jest literatura jako specyficzna forma świadomości społecznej. W końcu, różniło go także od innych koncepcji instrumentalnych, które wymieniają tutaj takie reakcje czytelnicze, jak przeżycie religijne, postawę polityczną, uczucia narodowe czy też określone inicjatywy społeczne.

Instrumentalność literatury w kontakcie czytelniczym objawia się w sposób niezwyklej, co zresztą wskazuje na istotne ograniczenia tak pojmowanej funkcji literatury, jak też jej sprawdzianów. W odróżnieniu od dzieł mających cele pozaestetyczne, *dzieło literackie odcina nas od rzeczywistości dla siebie transcendentnej, każąc nam konstytuować swą własną „rzeczywistość” i oddać się jej kontemplacji estetycznej (O poznawaniu dzieła literackiego)*. Obowiązkiem czytelnika jest *zamknąć się w obrębie owego mikrokosmosu, który stanowi dzieło literackie* (tamże). Paradoks estetyczny polega na tym, że *funkcja działania na czytelnika (...) zwraca percepcyjne i współtwórcze siły czytelnika z powrotem ku dziełu, a w szczególności ku intencjonalnie w nim przedstawianemu światu, nie zaś ku światu realnemu, transcendentnemu dla dzieła (O poetyce)*.

Koncepcja Ingardena wydaje się wewnętrznie sprzeczna: raz traktował on dzieło jako reakcję estetyczną, innym razem jak rzecz samą w sobie. Dwuznaczność taka charakteryzuje wszystkie jego rozważania na temat literatury. Nie daje się utrzymać również taki jej obraz, w którym dzieło literackie odcina nas od świata realnego. Przeczy temu elementarne doświadczenie historycznoliterackie. Dlatego — zdając sobie w pewnej mierze sprawę ze spustoszenia, jakie głoszone zasady estetyczne wyrządziłyby wśród dzieł, które chciałyby pretendować do miana literatury pięknej — odpowiedzialnością za tendencyjność pozaestetyczną *Dziadów* Mickiewicza, *Kordiana* Słowackiego itp. obciążał *okoliczności zewnętrzne w okresie niewoli*, w wyniku których literatura przejęła zadania *w gruncie rzeczy jej obce (O poznawaniu dzieła literackiego)*. Narzuca się jednakże pytanie, czy może jakakolwiek literatura istnieć poza sferą takich pozaestetycznych zadań i czy jej manifestacje

nie polegają po prostu na nobilitacji tych ostatnich w sferze estetycznych przeżyć, jak też odwrotnie, na rozszerzeniu dziedziny przeżyć w świecie pozaliterackim.

Reakcja estetyczna czytelnika jako sprawdzian arcyzmu utworów sankcjonowała w istocie postawy prezentystyczne i manipulacyjne w badaniach historycznoliterackich.

W uproszczeniu można określić Ingardenowską konkretyzację jako przeżycie poznawczo-estetyczne, w trakcie którego czytelnik konstytuuje wyobraźnią strukturalne składniki dzieła literackiego, a przede wszystkim świat przedstawiony, i reaguje na nie tak, jakby to był świat samoistny, prawdziwy, poruszający podmiot uczuciowo, budzący wzruszenie i zachwyty. Jądro konkretyzacji, tzw. przedmiot estetyczny charakteryzował jako byt konkretny, jakościowy, naoczny, bezpośredni i niepowtarzalny. Jak sugerował, przedmiot ten nie daje się w pełni uzewnętrznić przed interlokutorem, pozostaje bowiem w zabarwieniu swoistym, najważniejszym dla treści przeżycia estetycznego, intymną sprawą przeżywającego. I tutaj wyraźnie rysowała się jedna z podstaw estetyki Ingardena — a równocześnie jej podstawowa słabość. Otóż takie konkretne, jakościowe przeżycie — to w istocie postulowana przez niego metafizyczna pełnia bytu. Na zewnątrz w świecie międzyludzkim ujawnia się ono w postaci zdegradowanej, wybrakowanej. Świadectwem degradacji była dla niego m.in. intelektualizacja doświadczenia estetycznego. Język, którym opisujemy konkretyzację, wydawał się mu *narzędziem bardzo grubym wobec ogromnego bogactwa zjawisk, jakości, i zestrojów, w zawartościach przedmiotów różnego rodzaju. Na potrzeby opisu estetycznego winno się stworzyć język irracjonalny (O poznawaniu dzieła literackiego)*. Ale jak możliwa jest literatura, skoro pisarz ukazuje swoje rewelacje estetyczne nie inaczej jak w opisie językowym przed audytorium? W języku irracjonalnym? Konsekwencją perspektywy estetycznej było tu pojmowanie pisarstwa jako operacji inflacyjnej, zubożającej dziedzinę doświadczenia wewnętrznego, chociaż skądinąd Ingarden zakładał, że pisarstwo jest tym, co doświadczenie takie tworzy. Redukcja fenomenologiczna redukowała więc własne pozycje wyjściowe.

Ingarden akcentował w konkretyzacji aktywną postawę czytelnika. Polemizował z pozytywistycznym pojmowaniem faktu literackiego jako zbioru oddzielonych od siebie składników kompozycyjnych i treściowych, zewnętrznych wobec obserwatora. Opisany kierunek konkretyzacji — to przekształcenie porządku słowno-zdaniowego tekstu (liniowego i następczego) w porządek strukturalny, ponadzdaniowy, synchroniczny, konstytuowany z takich nadjednostek semantycznych, jak perspektywy czasowe, układy przestrzenne, krąg postaci działających, wątki fabularne, podmiot mówiący. Semantyka przedmiotów

przedstawionych była w jego mniemaniu tyleż rekonstrukcją, co twórczością odbiorcy, wynikiem dookreśleń konkretyzacyjnych, stanowiących *pevien dodatek, wzbogacenie o nowy element całości znaczeniowej dzieła* (*Szkice z filozofii literatury*). Źródła dynamiki lekturowej upatrywał w naiwnych utożsamieniach, biorących rezultaty konkretyzacji za samo dzieło, niepomnych na schematyczną, wielomożliwościową naturę dzieła. Stąd charakterystyczne *przekrzywienia i wyolbrzymienia* w interpretacjach. Propozycje Ingardena, jak się wydaje, zmierzały ogólnie we właściwym kierunku badawczym, przedkładały bowiem zarysy teorii kontaktu lekturowego, starały się tłumaczyć jego kulturową produktywność i, jak zobaczymy dalej, historyczną zmienność.

Tak jak sprowadził realnego autora do podmiotu tekstowego, tak postąpił w wypadku czytelnika, przyczyniając się do wzbogacenia narzędzi analizy z poetyki opisowej. Pragnął wyodrębnić odmiany projektowanych w literaturze czytelników w powiązaniu z innymi składnikami dzieła, jak usytuowanie podmiotu mówiącego, perspektywy czasowe, stylistyczne nacechowanie wypowiedzi. Odmiany te należy traktować jako konstrukcje pojęciowe, typy idealne, odpowiadające rodzajowej rzeczywistości literatury (faktycznie odmiany te mogą być kombinowane w jednym utworze).

Otóż czytelnik lustrator (nazwy odmian proponowane przez piszącego) bywa wyznaczany przez opowiadanie o wydarzeniach w odległym dystansie czasowym — mowa o czasie przedstawionym. Jest pochodną narracji informacyjno-sprawozdawczej, kronikarskiej, inwentaryzującej, takiej jaką często spotkać można np. w tradycyjnej powieści historycznej, wypełniającej przerwy między udratyzowanymi scenami. Oddalony od wydarzeń, jest usytuowany w obecności podmiotu mówiącego; ściśle biorąc, perspektywa tego ostatniego jest uprzytamniana w każdorazowej terażniejszości lektury jako perspektywa dla czytelnika. Przepływ czasu urzeczywistnia się nie tak w następstwie wydarzeń, jak w samej lustracji czytelnicznej. Wskutek wielkiego dystansu między zdarzeniami i lustracją, *zmiana charakteru dawności poszczególnych wcześniejszych i późniejszych wypadków* — można powtórzyć za Ingardenem — *staje się prawie niewyczuwalna, nieznaczna* (*O poznawaniu dzieła literackiego*). Pisarz może narzucać perspektywę lustracyjną czytelnikowi w zamiarze upewnienia go o ciągłości świata przedstawionego; dotyczy to ciągłości czasu historycznego, może dotyczyć przestrzeni geograficznej w powieściach podróżniczych, ciągłości pokoleniowej w przekazach mitologicznych, tradycji ideowej, kultury itp. W tym sensie określoność narracji bywa gwarantem poprawnych stosunków podmiotu mówiącego z intencjonalnym czytelnikiem.

Perspektywę czytelnika świadka lokalizował Ingarden wśród wydarzeń, wewnątrz czasu przedstawionego przez pisarza. Może ona pokrywać się z punktem widzenia bohatera, środowiska, postaci dramatycznej. Można by wskazać liczne odcienie tej roli czytelniczej — od zaangażowanego współuczestnika wydarzeń dziejących się w świecie powieściowym, czy dramatycznym do biernego kontemplatora. Jest osobliwością literatury, że czytelnik świadek ujawnia się w niej zazwyczaj pośrednio, poprzez to, co przedstawiane, co pokazywane przez autora; tylko w niektórych utworach jest bezpośrednio przyzywany przez pisarza. Pośredniość ta wydaje się przyczyną wielu trudności, które towarzyszą próbom jego opisu.

Jak przyjmował, język „przedstawiający” (*opisujący*) domaga się od czytelnika postawy obserwującej, natomiast język nastawiony na wyrażanie domaga się od czytelnika postawy współczującej, uczuciowo wnikażącej w drugą osobę, postawy doznającej przede wszystkim (*O formie i treści dzieła literackiego*). Dlatego typ czytelnika wtórującego mógłby znaleźć ilustrację w utworach lirycznych. Pojawia się tam, gdzie wypowiedź z założenia dzieje się w czytelniku, jako jego osobista wypowiedź, gdzie utwór jak gdyby przestaje być odbierany z zewnątrz, z dystansu, a pretenduje do tego, aby stać się realizowanym. Istotność omawianej kategorii próbował uzasadnić m.in. fenomenologią percepcji. W wypadku czytelnika wtórującego „teraz” czytelnika, pisał, musi być niejako wyjęte z toku jego realnego życia i stać się „teraz” utworu z całą pełnią jego wypełnienia (*O poznawaniu dzieła literackiego*). Pozycja wtórująca zakłada więc zniesienie barier komunikacyjnych między podmiotem mówiącym i jego partnerem, między czasem przedstawionym i czasem opowiadania, z jednej strony, a czasem lektury z drugiej; między opowieścią o zdarzeniu (choćby tylko psychicznym) a zdarzeniem, jakim może stać się sama wypowiedź.

Nadrzędną kategorią metodologiczną, ogarniającą całokształt zjawisk literackich w obrębie czasu historycznego, była dla Ingardena atmosfera literacka, które to pojęcie pokrywałoby się mniej więcej z terminem „świadomość literacka”. W jego teorii literatury atmosfera literacka stanowiła platformę jednoczącą rozmaite kierunki literackie. Proces rozwojowy literatury to przemiany atmosfer z epoki na epokę. Według założeń Ingardena części składowe życia literackiego są warunkowane przez nadrzędne całości i w tym duchu, tak jak w ostatniej instancji dany kierunek bywa określany przez całokształt współczesnych i pokrewnych mu zjawisk literackich, tak najbliższym i nadrzędnym dla atmosfery układem odniesienia jest życie kulturalne epoki. Dalszych uwarunkowań nie szukał.

W zarysowanej perspektywie atmosfera literacka krystalizowała się w procesie intersubiektywnej konstytucji czasu. Konstytucja ta dokonuje się przy bezpośrednim

współzyciu wielu podmiotów psychicznych z sobą i przy wzajemnym uwzględnieniu osobniczych zabarwień i perspektyw czasowych (*O formie i treści dzieła literackiego*). Był więc i tutaj także rzecznikiem prezentyzmu historycznego i relatywizmu socjologicznego. Z pozycji danego środowiska literackiego (zespołu kulturalnego) przeżywana terażniejszość wydarzeniowa może rozciągać się — miarą czasu historycznego nie jest bowiem czas zegarowy, lecz zbiorowe poczucie aktualności tych czy innych wydarzeń, tworzących w danym momencie dziejowym *centrum orientacji* zespołu kulturalnego, przedmiot ogólnego zainteresowania (debiuty, nowości wydawnicze, wystąpienia krytyczne, kongresy kulturalne, manifesty artystyczne itp.). Przepływ historii to przepływ aktualności. Podkreślał związki atmosfery literackiej z przeszłością i z przyszłością. Do terażniejszości przylega bowiem, jak to nazywał, strefa żywej *pamięci*, ogarniająca pogłosy przemijających i minionych wydarzeń. Pamięć ta to zapis zbiorowych reakcji na przeżyte wypadki. Reakcje takie są przez środowisko utrwalane w postaci *skrótowych całości sensu*, zakrzepłych *streszczeń pamięciowych*, które, jeżeli nadarzyłaby się sposobność, mogą ponownie rozbłysnąć aktualnością. Strefa żywej pamięci literackiej jest zmienna, migotliwa, jedne wydarzenia z niej wypadają, tracą jakikolwiek kontakt z terażniejszością, natomiast przybywają nowe — te, które są dziedzictwem kolejnej terażniejszości. Dlatego jest to strefa nieustannych przewartościowań kulturalnych pod kątem potrzeb terażniejszości.

Przeobrażenia świadomości literackiej wyrastają, zdaniem Ingardena, z przemian dokonujących się w konkretyzacjach. *Dzieło*, pisał, *nabiera w swych konkretyzacjach postaci typowej dla epoki (Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze”)*. Konkretyzacja stanowiła głębę, z której wyrastał proces historycznoliteracki. Była dominantą atmosfery literackiej, działalnością estetyczną, która kształtuje życie literackie danej epoki historycznej. Dla kierunków psychologicznych taką dominantą były wielkie indywidualności pisarskie; dla formalistów — chwytliwe uduchowienia (dekonwencjonalizacja środków poetyckich); dla strukturalistów — ewolucja norm i systemów literackich; dla marksistów — siły społeczne wstępujące na widowie dziejową, będące wyrazicielami dążeń postępowych w danej fazie rozwoju historycznego. W tym kontekście kierunek fenomenologiczny akcentował z jednej strony ponadczasowość utworu samego w sobie, z drugiej zaś czasowość jego percepcji. Dla Ingardena konkretyzacja stała się czynnikiem różnicowań w procesie rozwojowym literatury; historycznym nosicielem zmienności w kulturze. Określić literaturę, znaczyło dla niego określić wachlarz dopuszczalnych wariantów konkretyzacyjnych. Prawidłowości rządzące historią literatury to zasady subiektywnej oraz intersubiektywnej fenomenologii

percepcji. Oto dlaczego koncepcja procesu historycznoliterackiego zakładała koncepcję dzieła jako tworu schematycznego, wielomożliwościowego, a nie odwrotnie.

Zajmował się pokrewieństwem konkretyzacji w czasie, jego rozwiązania wynikały z omówionej wyżej koncepcji czasu fenomenalnego. W wypadku tego samego utworu i tego samego czytelnika, *nowej lektury*, stwierdzał, *dokonujemy niejako sub specie owych wcześniejszych konkretyzacji (O dziele literackim)*. Dlatego istniejące interpretacje niejako z góry zakreślają granice swobody lekturowej, kontynuacji czy odrzucenia. Rzecz jasna, pozostaje zasadniczy problem, jakie czynniki określają sam ten stosunek czytelnika do ustalonych konkretyzacji, z jakich powodów bywa pozytywny, a z jakich nieprzychylny — ale tym się nie interesował. Pragnął bowiem określić elementarne typy zderzeń interpretacyjnych, spotykanych w historii. Jeden rozważany przez niego wypadek graniczny, to kiedy ustalona legenda lekturowa uchyla inne interpretacje utworu; drugi — jak odkrywca lektura uchyla otoczony nimbem tradycji wariant konkretyzacyjny. Pomędzy tymi granicznymi typami zderzeń zawierają się rozwiązania pośrednie i kompromisowe. Wskazywał równocześnie, że aktualne potrzeby czytelnika, niekiedy wtórne, jak gdyby sięgając z terażniejszości w przeszłość, oddziałują na daną legendę lekturową i *ex post* dopasowują ją do istniejących tu i teraz okoliczności. Widział w tym jedną z percepcyjnych prawidłowości diachronicznych.

Omawiając proces historyczny, sformułował ważką dla nauki o literaturze dyrektywę metodologiczną. *Konkretyzacje, pisał, które występują w poszczególnych epokach, są wykładnikiem przede wszystkim stosunku między dziełem a atmosferą literacką danej epoki, a dopiero w drugim rzędzie stosunku między dziełem a indywidualną strukturą czytelnika (Przedmiot i zadania „wiedzy o literaturze”)*. I oto powstaje problem, na jakiej drodze, jakim sposobem lektura jednostkowa przeistacza się w zjawisko zespołowe, w międzyludzki fakt atmosfery literackiej i dalej, dlaczego ten fakt oddziałuje z kolei na jednostkę. Gdyby konkretyzacja była monosubiektywna, niepowtarzalna etc., jak to zakładał, to nie bardzo wiadomo, z jakiego tytułu uczestniczy ona w świadomości literackiej epoki, a jeszcze mniej, jak zewnętrzna wobec podmiotu atmosfera przedostaje się w obręb subiektywnej świadomości perceptora. Okazuje się więc, że Ingarden nie zdołał pogodzić swoich kategorii interpretacyjnych, ujmujących złożone zjawiska literackie, z radykalną postawą antygenetyczną. Kategorie te znalazły się w próżni empirycznej. Z drugiej strony, próby stosowania ich podważały inne, fundamentalne założenia filozoficzne. Konkretyzacja monosubiektywna i konkretyzacja typowa dla epoki, pośrednicząca w indywidualnej lekturze, stanowią dwa odrębne byty, których drogi nie krzyżują się. Konkretyzacja typowa dla epoki

to po prostu *contradictio in adiecto*, gdyż konkretny nie może, według założeń Ingardena, być typowym ani typowy — skonkretyzować się. Opozycja konkretności i przedmiotu intersubiektywnego, stanowiła bowiem podstawę rozróżnienia między przeżyciem estetycznym i dziełem samym w sobie, jako tworem schematycznym. Parafrazując styl filozofa, można by powiedzieć, że konkretyzacja i typowość stanowią dwa odrębne przedmioty.

Tak jak w systemie Ingardena istnieje brak więzi między przeżyciem i jego zewnętrznym wyrazem, tak pojawia się również brak więzi między podmiotem przeżywającym i zespołem kulturalnym. Można to uogólnić: nieciągłość narzędzi poznawczych stanowi mankament omawianej teorii literatury. W tym sensie — w zgodzie ze światopoglądem filozofa — należałoby stwierdzić, że jego światopogląd jest niedookreślony. Ale jest to zarazem cecha w pewnej mierze pozytywna, gdyż wskazuje kierunek poszukiwań.

Kierunek taki został zasugerowany przez samego filozofa. Konkretyzacje, jak zauważył w *O dziele literackim*, są ukierunkowywane i kontaktowane ze sobą w rezultacie ingerencji rozmaitych *pośredników*. Zaliczał do nich instytucje wychowawcze (szkoła, instytucje ideologiczne, środki masowego przekazu itp.), sugestie krytyki literackiej, opinie i upodobania najbliższego środowiska czytelnika. Ale można wymienić wielu innych pośredników. Instytucje, które organizują produkcję i konsumpcję literatury. Należy do nich system językowy, który określa stosunki komunikacyjne między utworem i perceptorem. Konwencje literackie jako zbiór uzgodnionych porozumień zespołowych na temat zadań literatury, środków artystycznych i sposobów posługiwania się nimi. Do nich należy również tradycja literacka, dorobek kulturalny minionych pokoleń. Ideologia grupy społecznej, do której należy czytelnik; wydarzenia, przełomy i układy historyczne. Krótko mówiąc, całokształt zjawisk literackich, kulturalnych, ideologicznych i społecznych danej epoki. Jeżeli dochodzi do konkretyzacji czytelniczej, to tylko dzięki udziałowi wymienionych pośredników; i odwrotnie, bez ich udziału fakt lekturowy po prostu nie mógłby zaistnieć. Dzięki tym *pośrednikom* jednostkowa konkretyzacja w określonych warunkach może przeobrazić się w zbiorową legendę lekturową i stać się w literaturze ideową siłą artystyczną i estetyczną. Ingarden pośredników potraktował w istocie jak intruzów i starał się, jak tylko mógł, pozbywać ich. Poświęcił im w sumie kilkanaście zdań. Ale okazało się, że i tak nie sposób ich wyrugować całkowicie, ponieważ redukcja fenomenologiczna oznaczałaby tutaj redukcję po prostu literatury.

Literatura jest faktem semiotycznym, ideologicznym i estetycznym. Ideałem wydaje się takie podejście, które ogarnie całokształt jej złożonych procesów, zjawisk i własności.

Ingardena w tej perspektywie poznawczej nie sposób ani zaakceptować, ani całkowicie odrzucić. Próbował opisywać literaturę konsekwentnie jako fenomen estetyczny — tu jego siła, tu jego ograniczoność. Prace jego stanowiły istotny składnik polskiej refleksji teoretycznoliterackiej w ostatnich pięćdziesięciu latach, a ranga tych prac zasługuje na to, by z uwagą rozpatrzyć jego argumenty.

-----

Wszystkie cytowane wypowiedzi R. Ingardena pochodzą z prac: *Szkice z filozofii literatury*, T. I, Łódź 1947; *Studia z estetyki*. T. I, Warszawa 1957, T. II, Warszawa 1958; *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960.