

Beata Garlej

<https://orcid.org/0000-0001-8737-7924>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Królestwo (nie)wykorzystanych możliwości. Kilka myśli o teorii dzieła literackiego Romana Ingardena w praktyce

Zapytany o synonim słowa „fenomenolog”, polski literaturoznawca, szczególnie zaś teoretyk literatury, działający w rodzimym obszarze językowym, odpowie zapewne: Husserl, ale przede wszystkim: Ingarden. Badań w tym zakresie, popartych miarodajnymi danymi statystycznymi, co prawda nie poczyniłam, jestem jednak przekonana, że byłyby to właśnie te słowa – nazwy nominalne, które prawdopodobnie najczęściej przywoływaliby pytani. W pewności tej utwierdza mnie konferencyjne doświadczenie – będące owocem również kameralnych spotkań naukowych – które stało się moim udziałem. W trakcie różnych uniwersyteckich przedsięwzięć, nie tylko literaturoznawczych, miałam możliwość obserwować reakcje, które odnosiły się między innymi do teoretycznoliterackich ustaleń z zakresu filozofii literatury czy estetyki Ingardena wykorzystywanych w badaniach własnych. Gdyby pokusić się o zdanie sprawy z tych reakcji – wyłącznie ogólnie i anonimowo – nie

Beata Garlej – doktor habilitowany, profesor uczelni, pracownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajmuje się teorią literatury, poetyką dzieła literackiego, aksjologią i estetyką literacką przy szczególnym uwzględnieniu filozofii fenomenologicznej Romana Witolda Ingardena. Autorka licznych prac, w tym książek: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* (Kraków 2015), *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* (Warszawa 2016), *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* (Kraków 2018).

będzie nadużyciem stwierdzenie, że są one dość specyficzne, ponieważ najczęściej bywają formułowane przez literaturoznawców ze znaczną dozą nieskrywanej pobłażliwości i w jawnie pretensjonalnym tonie¹. Umniejszające rangę Ingardenowskich rozwiązań wypowiedzi krytyczne, w których podważa się przydatność jego siatki pojęciowej do badań praktycznych w literaturoznawstwie, są dość częste². Jeszcze częstsze są jednak te, po których w ogóle trudno cokolwiek wyrokować – to reakcje wymownego milczenia. I w tej dość pesymistycznie rysującej się perspektywie odniesienia się do dorobku myślowego Ingardena, właściwego dla niemałego grona dzisiejszych literaturoznawców, na konferencyjne pytania: „Czy w dzisiejszym świecie zdominowanym przez scjentyzm zastosowanie bezzałożeniowej metody jest wciąż możliwe?”, „Czy fenomenologia nie jest dzisiaj metodą, która ustępuje miejsca innym kierunkom filozoficznym?”, można bez wahania odpowiedzieć następująco. Na pytanie pierwsze: nawet jeśli zastosowanie bezzałożeniowej metody w wydaniu Ingardena w dociekaniaх literaturoznawczych wciąż jest możliwe, to niekoniecznie hołubione i realizowane, zwłaszcza na szeroką skalę. Na pytanie drugie: odwołując się do zarysowanej wcześniej perspektywy upodobań metodologicznych,

1 Przytoczę kilka: „Ach, Ingarden – czytałem w liceum jego szkice. Wiadomo: warstwy, fazy...” (wypowiedź profesora literaturoznawcy); „Proszę mi pokazać to dzieło literackie, podobno intencjonalnie istniejące. Przecież Ingarden kwestionuje pismo, grafikę, materialność literatury. To niby gdzie ta literatura jest?” (wypowiedź profesora filologa i kulturoznawcy); „Ta Ingardenowska metoda analizowania i interpretowania dzieła literackiego, by poznać warunki niezbędne dla ewokowania jakości metafizycznych, jest z gruntu mechaniczna. To tak jakby wjechać kombajnem do ogrodu pełnego róż” (wypowiedź kolegi, wówczas doktoranta, obecnie profesora filologa).

2 Do kwestii tej odniósł się toruński teoretyk literatury Andrzej Stoff. Na zadane przeze mnie pytanie: „Nie jest to zatem koncepcja [dzieła literackiego Ingardena – B. G.] skostniała, zamknięta? Często można bowiem spotkać się z głosami krytyki myśli Ingardena, że ustanawia ona system, który funkcjonuje wyłącznie we własnych ramach” rozmówca odparł: „W żadnej mierze. Takie niebezpieczeństwo jest bardzo realne w przypadku tych badaczy literatury, którzy przywykli do bardzo częstych zmian metodologii pod wpływem tego, co dociera do nas w różnych fazach historii z Zachodu i jako nowinka przyjmowane jest jako coś istotnego, bez rzetelnego sprawdzenia i bez naturalnej przecieży w nauce krytyki. Tymczasem, w przypadku Ingardena, o skostnieniu w żadnej mierze mówić nie można” (*W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem rozmawia Beata Garlej*, „Przestrzenie Teorii” (2022) nr 37, s. 253; 10.14746/pt.2022.37.13).

dość pesymistycznie odnoszącej się do dorobku Ingardena, trzeba zwrócić uwagę na jeden newralgiczny element, zamykający się w słowie „dzisiaj”. Otóż recepcja myśli Ingardena, jaką filozof poświęcił literaturze, zwłaszcza zaś tej recepcji praktyczna odsłona, pokazuje – od początku, a zatem od lat trzydziestych XX wieku – nie dość duży rezonans na polskim gruncie. W każdym razie jest on słabszy od tego, który można było wówczas zaobserwować w krajach niemieckojęzycznych tuż po wydaniu *Das literarische Kunstwerk* (1931), książki, w której – jak wiadomo – zaprezentowana została w detalach ontologia dzieła literackiego³. Powtórzę także swój wniosek niegdyś sformułowany:

Daje się przy tym zauważyć specyficzną właściwość polskiej recepcji Ingardenowskiej propozycji. Otóż w przeciwieństwie do tej, która zaistniała w krajach niemieckojęzycznych i której drugą fazę wyznaczyły próby praktycznego jej zastosowania, w Polsce skierowała się ona głównie na tor rozważań o charakterze teoretycznym. Koncentrowały się one zaś na kwestiach takich, jak:

- a) charakter zależności pomiędzy grafią a układem warstwowym dzieła literackiego,
- b) konstytutywna dla dzieła literackiego liczba jego warstw,
- c) zwielokrotnienie wymiaru warstwowego budowy dzieła literackiego⁴.

3 Kwestii jej odbioru na gruncie polskim i niemieckim, warunkowanej faktem niemieckiego pierwodruku wskazanego dzieła, poświęciłam odrębny rozdział swojej rozprawy. Zob. B. Garlej, *Recepcja warstwowości w Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego*, w: B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015, s. 120–179.

4 B. Garlej, *Recepcja warstwowości w Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego*, s. 135–136. O ocenę rezonansu Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego wśród niemieckich teoretyków literatury zapytałam przed laty Rolfa Fiegutha – była ona jednoznacznie krytyczna. Zob. *Wokół „Ingardena sprawy «Istoty liryizmu»” i wygląków uschematyzowanych – z Profesorem Rolfem Fieguthem rozmawia Beata Garlej*, w: *Estetyka literacka – Arcydziało – Ingarden*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2015, zwłaszcza s. 140–141 (Zeszyty – Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, 2).

To teoretyczne ciążenie, charakterystyczne dla odniesienia się polskich literaturoznawców do ontologii i epistemologii dzieła literackiego w wydaniu ucznia Husserla, nie może przesłaniać faktu wyłaniania się, mniej więcej od ostatnich trzech dekad XX wieku, badań mieszanych, w których teoretyzuje się w trybie historycznoliterackim, punktem praktycznego odniesienia czyniąc konkretną literacką twórczość, dociekania poświęcone wybranym autorom. Jednym z najbardziej reprezentatywnych tego przykładów jest refleksja poświęcona Cyprianowi Kamilowi Norwidowi.

Norwid – fenomenolog?

W cenionej nie tylko przez norwidologów książce Danuty Zamącińskiej *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida* pojawia się wniosek:

Prawie zawsze potrafimy sobie odtworzyć konkretną przestrzeń otaczającą podmiot mówiący w wierszach Mickiewicza, Słowackiego. Wypowiedzi liryczne Norwida rozlegają się w jakiejś przestrzeni abstrakcyjnej, nie oswojonej ani ścianami domowymi, ani żywym przestworem natury: „napotykałem w życiu”, „Nad stanami jest i stanów-stan”...⁵

Z kolei w szkicu Zofii Stefanowskiej *Norwidowski Farys*, w którym autorka przybliżyła silnie eksponowany przez poetę motyw ruin, pada stwierdzenie:

dla Norwida [...], jako romantycznego filozofa języka, właściwe jest fenomenologiczne traktowanie wyrazów, którego konsekwencją jest przekonanie, że wyraz wyposażony jest w znaczenie istotne, i że znaczenie to zachowuje niezależnie od kontekstu. Można więc użyć wyrazu „słowo” w zdaniach odnoszących się do całkiem od siebie odległych dziedzin rzeczywistości, można konfrontować je z różnymi pojęciami opozycyjnymi, można zatem

5 D. Zamącińska, *Poznanie poezji Norwida*, w: D. Zamącińska, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 93–94.

manipulować nim dowolnie, a zawsze zachowa istotną tożsamość znaczenia. [...] Dzięki temu jest w intencji poety czynnikiem integrującym wszystkie dziedziny rzeczywistości ludzkiej⁶.

Wreszcie Michał Głowiński, który w szkicu *Norwida wiersze-przypowieści* – zainspirowany najpewniej tezą Dorothy L. Sayers, że formami literackimi pokrewnymi wobec alegorii są przypowieść i bajka⁷ – podkreśla:

W twórczości poety, który z takim zapamiętaniem oddawał się „lekturze znaków”, alegoria (a więc także i jej szczególna postać – przypowieść) musiała odgrywać jakąś rolę. Stanowi ona część składową rozleglejszego zjawiska, ogromnie dla twórczości Norwida istotnego – w jej obrębie występuje tendencja, by to, o czym mowa, traktować jako fenomen, podlegający podwójnej interpretacji – dosłownej i istotnej. Dwupoziomowość znaczenia jest nie tylko stosowanym w tej poezji procederem semantycznym, jest w wielu przypadkach także jej bohaterem. [...] Dla Norwida nie istnieją opowieści, wyobrażenia, przesady, które byłyby przypadkowe i nie ukrywały głębokich treści. Poeta jest tym, który je ujawnia; [...] sam utwór zaś staje się pytaniem o znaczenie⁸.

Każdą z przytoczonych wypowiedzi łączy ten sam punkt odniesienia – dobywa się w nich właściwości identyfikujące twórczość autora *Vade-mecum*. Zamącińska eksponuje fakt bliżej nieskonkretyzowanej przestrzeni jego liryków, Stefanowska uznaje już wprost „traktowanie wyrazów” przez poetę za „fenomenologiczne” i w skondensowanej formie przybliża arкана tego mechanizmu, Głowiński z kolei donosi o „rozleglejszym zjawisku”,

6 Z. Stefanowska, *Norwidowski Farys*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 32–33.

7 D.L. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, tłum. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 66 (1975) nr 3, s. 196–197.

8 M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*, s. 80–81. W dalszej refleksji Głowiński podnosi kwestię, którą określa mianem „Norwidowskiego montażu”. Jego źródłem jest to, że „[...] Norwid unika ścisłych podziałów na «język pojęciowy» i «język poetycki» [...]” (M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, s. 90).

którym okazuje się Norwidowa „tendencja, by to, o czym mowa, traktować jako fenomen”. Zanim odniosę się do tych ustaleń – między innymi o Norwidzie oraz właściwościach jego twórczości wyeksponowanych przez wymienionych badaczy – chcąc uwypuklić fenomenologiczny ryt dzieła poety, nawiążę do metody badawczego postępowania, która zdaje się tutaj przez nich współdzielona, chociaż niewątpliwie realizowana jest z pewnymi różnicami, wyznaczanymi typologią konkretnych problemów badawczych. Donosi o tej metodzie Danuta Zamącińska:

Nie należę do historyków literatury (jeśli w ogóle do nich należę), którzy umieją rekonstruować „archeologiczną” warstwę utworów, procent realnego życia zatrzymanego w tekstach (jak pięknie umie to robić Jarosław Maciejewski przy wierszach Słowackiego). Jak i co mi mówią te wiersze, te ułamki, ci ludzie zamknięci i egzystujący „tylko” w paru linijkach, wersetach...? Więc jeszcze jedno „czytanie” ze skromnym zastrzeżeniem „próby”? Ależ nie chcę wcale pozbawić swojej wypowiedzi owej autorytatywnej tonacji, która – jakże często – jest jedynym sposobem **wmawiania wartości**. Tak więc zależy mi bardzo na tym, by przestać mówić o „kolejnych etapach” czy „ogniowach w rozwoju liryki romantycznej”, a mówić o trzech niezależnych [Mickiewicza, Słowackiego, Norwida – B. G.] propozycjach uprawiania nie liryki i literatury, ale – jak mawiał Przyboś – o trzech **realizacjach w słowie człowieczeństwa**. [...] Moja relacja dotyczyła **wartości ofiarowywanych przez kilkanaście tekstów** [ogół podkreśleń – B. G.], czasami ułamkowych, czasami brulionowych i prywatnych, pozostawionych przez ludzi ubiegłego wieku⁹.

Donosząc o braku umiejętności „rekonstruowania «archeologicznej» warstwy utworów”, Zamącińska skupia naszą uwagę na tej metodzie badania dzieła literackiego, widzianej przez Romana Witolda Ingardena jako możliwej do praktycznej realizacji na gruncie klasycznie pojmowanej poetyki, a zatem silnie ukorzenionej w myśli Arystotelesa, nienakierowanej na obszar psychologicznych dociekań, która ma także jasno sprecyzowany przedmiot badawczego odniesienia. Przedmiot ten przejawia się eliminacją

9 D. Zamącińska, *Wyjaśnienia końcowe*, w: D. Zamącińska, *Słynne – nieznanne*, s. 103.

„z dziedziny poetyki wszelkich utworów piśmienniczych, które rację swego istnienia znajdowały w pozaartystycznych zadaniach i celach”¹⁰. Poetyka, jak się okazuje, ma jednocześnie „hierarchiczną budowę”, jej przejawem jest zaś „wyraźna zależność [...] od innej dyscypliny wiedzy o literaturze, mianowicie od ontologii literackiego dzieła sztuki”¹¹. Ingardenowska metoda praktycznego badania dzieła literackiego w swojej bezzałożeniowości sprowadza się do jednego: mierzenia się badacza z samym tekstem utworu literackiego, a więc przy eliminacji – posłużmy się mięsistym stylem Witkiewiczowskiej powieści – „przeobrzydliwych babrań się i babrotek”¹², które dotyczą na przykład genezy powstania utworu, biografii autora, jego przynależności do tej czy innej grupy literackiej. Do wątku tego jeszcze powrócę, chcąc przybliżyć kwestię chyba najdonioślejszą dla królestwa (nie)wykorzystanych możliwości praktycznych zastosowań teorii Ingardena, widzianych zarówno kiedyś, jak i dziś – interpretacji literatury. Wcześniej bowiem trzeba rozstrzygnąć kwestię badań „mieszanych”, jak nazwałam ten drugi, teoretyczno-praktyczny przejaw literaturoznawczej eksploracji myśli Ingardena.

O „przyleganiu” metody fenomenologicznej

Stanowiska literaturoznawców zaangażowanych w dociekanie specyfiki twórczości Norwida prowokują, aby zapytać, co z czego wynika: czy metoda fenomenologiczna pasuje („przylega”) jedynie do określonego rodzaju twórczości literackiej, badacz literatury może zaś polegać na „bezpieczniku” uzasadniającym jego metodologiczne (fenomenologiczne) postępowanie (dowodzi się w nim właściwości utworu niejako samoczynnie rzutuujących w samą metodę fenomenologiczną, jej „bezzałożeniowy” rdzeń), czy może jest na odwrót – to rodzaj twórczości literackiej, rozumiany również jako preferencje genologiczne autora, warunkuje najbardziej adekwatną (a więc niefenomenologiczną, a na przykład psychoanalityczną albo

10 R. Ingarden, *O poetyce*, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 281.

11 R. Ingarden, *O poetyce*, s. 287.

12 S.I. Witkiewicz, *Nienasyconie. Powieść*, Kęty 2018, s. 108.

strukturalistyczną) metodologię badawczego postępowania. Możliwość druga otwiera pole, które, jak pamiętamy, było obce założeniom ontologii, filozofii sztuki Ingardena – to pole metodologicznego relatywizmu, które swoim zasięgiem oddziaływania obejmuje także wyniki badawczego rozpoznania. Literaturoznawca musi liczyć się z konsekwencją, jaka wynika z tej możliwości: relatywnym charakterem samej wartości poznawczych, rozumianych jako rezultat naukowego kontaktowania się z literaturą w trybie „dopasowania metody do przedmiotu badania”. Czyżby zatem pierwsza możliwość – metody fenomenologicznej pasującej („przylegającej”) do określonego rodzaju twórczości – była słuszna? A skoro tak, to czy czasem sam jej Ingardenowski wariant nie jest ograniczony, zarezerwowany bowiem dla wybranych twórców i dzieł, dlatego rację mają literaturoznawcy, nie wyszukując współcześnie intensywnie fenomenologii w praktycznych działaniach analityczno-interpretacyjnych?

Sprawa „przylegania” metody fenomenologicznej do określonej twórczości literackiej, w tym konkretnym wypadku: twórczości Norwida, skrupia się na wcześniej już wywołanym fenomenologicznym rycie charakterystycznym dla jego dzieł. Oś tego „przylegania” generowana jest niejako przez język jego dzieł. Nie sposób tutaj zdawać sprawy z badawczych ustaleń przybliżających tę kwestię od strony *stricto* literaturoznawczej – dorobek norwidologów dotyczący problematyki języka poety jest ogromny. Przytoczę jedynie garść wniosków, które są wynikiem mojego namysłu nad szczególnym upodobaniem Norwida do synekdochy:

W swym obrazowaniu poeta wierny jest empirii; prezentuje własny, specyficzny model ujmowania rzeczywistości: taki mianowicie, który był jemu – nie tylko jako poecie, lecz przede wszystkim malarzowi, rzeźbiarzowi, grafikowi, słowem – artyście (!), bardzo bliski i którego percepcji można niewątpliwie nadać miano zamięłowania do szczegółu, fragmentu. [...] Do oddawania rzeczywistości poprzez szczegół, fragment wyjątkowo predystynowane są

wyglądy tzw. momentalne, rozbłyskujące niejako „na raz” i dające ogład przedmiotu zbieżny z tym, jaki zapewnia migawka aparatu fotograficznego¹³.

To niegdyś wyeksplikowane przeze mnie rozpoznanie Norwidowego języka koresponduje z myślą Maria Sancipriana, który w szkicu o języku twórczości estetycznej w fenomenologii stwierdza:

Nie ulega wątpliwości, że poeci i artyści mówią własnym językiem, utworzonym przez ich wyobraźnię twórczą i gust, z natychmiastowym przypisaniem symboliki: językiem, który nie zawsze wytyczany jest regułami gramatyki logicznej, lecz który wyłania się spontanicznie ze świata życia, niczym marzenie. Język ten tworzą słowa wymawiane oddzielnie, które wykraczają poza język codzienny, gdyż unicestwiają *powtórzenie* w momencie *tworzenia* nowego wyrażenia. [...] Mimo że poeci odcinają się od wyrażen potocznych, poszukują wyrazów prostych i skutecznych; gustują w analogiach i metaforach, jednak zabiegają o prawdziwość wyrażen¹⁴.

Norwid patrzy na świat jak fenomenolog, jest w rzeczywistości samej, przygląda się „rzeczom samym”, i udatnie mechanizm swojej obserwacji oddaje językiem (to poeta, który wychodzi od rzeczywistości, próbując zamknąć ją w języku, nie odwrotnie – on nie wychodzi od samego języka, żeby udostępnić swoje widzenie świata)¹⁵. Stąd i „przyleganie” metody fenomenologicznej do jego twórczości. Zauważmy jednak, że „przyleganie” to kwestia w istocie drugorzędna dla praktycznego zastosowania jakiegokolwiek (nie tylko Ingardenowskiej) teorii. Stwierdzenie „przylegania” czegoś do czegoś, przede wszystkim jednak zakwestionowanie tego stwierdzenia

13 B. Garlej, *(Nie)trzymane w ryzach synekdochiczności wyglądy*, w: *Estetyka literacka – Arcydziało – Ingarden*, s. 63.

14 M. Sancipriano, *Le langage de la création esthétique dans la phénoménologie*, w: *Ingardeniana 3: Roman Ingarden's Aesthetics in a New Key and the Independent Approaches of Others: The Performing Arts, the Fine Arts, and Literature*, ed. A.-T. Tymieniecka, Dordrecht 1991, s. 289 (Analecta Husserliana, 33) [tłum. K. Jopa].

15 Pod tym względem po drodze mu z Adamem Mickiewiczem i Rainerem Marią Rilkiem. Z obydwojma dzieł „głębokie i ciągle nasłuchiwanie świata” (B. Kuczera-Chachulska, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Wysłuchać się w szum wód*, Warszawa 2021, s. 5).

(orzeczenie braku „przylegania” czegoś do czegoś), nie znosi jeszcze samej potencjalnej efektywności metody fenomenologicznej wobec tego, co nie eksponuje tej „przyległości” właściwej dla twórczo-artystycznego ukierunkowania Norwida: ukierunkowania biegnącego od rzeczywistości do języka. Teoria dzieła literackiego polskiego filozofa nie jest zarezerwowana dla określonego rodzaju twórczości i bynajmniej nie domaga się języka artystycznego o wyraźnym rycie fenomenologicznym (biegnącym według linii wskazanego ukierunkowania) – jej praktyczne zastosowanie ujawnia jednak niemałe wymagania wobec badacza literatury, ustawiając mu określoną hierarchię ważności spraw do rozpatrzenia: na jej szczycie stoi sens dzieła literackiego, a skoro sens – to i problematyka interpretacji. Zdam z niej sprawę głównie szkicowo, odnosząc się do współczesnej, właściwej dla trzeciej dekady XXI wieku fazy praktycznej recepcji teorii Ingardena. Punktem odniesienia będzie zaś moja niedawna fenomenologiczna interpretacja znanego utworu Szekspira.

Rzut oka na fenomenologiczną interpretację w praktyce

Do przeczytania *Poskromienia złośnicy* przyczyniła się w moim wypadku jedna z filmowych amerykańskich adaptacji tej komedii, obejrzana po wtórnie ponad dwie dekady od premiery¹⁶. Bodźcami sprawczymi lektury tego utworu były jednak przede wszystkim prace specjalistyczne skoncentrowane na interpretowaniu dzieł Szekspira. Na przykład w *Wariacjach szekspirowskich* czytamy:

Dwa przede wszystkim dramaty Szekspira budzą współcześnie żywe kontrowersje, domagając się zdecydowanych korekt ideologicznych: jednoznaczne w swojej wizji małżeństwa i społecznie dopuszczalnych metod egzekwowania

16 Mam na myśli *Zakochaną złośnicę* w reżyserii Gila Jungera z 1999 roku, wielokrotnie emitowaną.

męskiej dominacji *Poskromienie złościny* oraz równie nie do przyjęcia dla dziśszej wrażliwości antysemitki *Kupiec wenecki*¹⁷.

Lektura komedii poskutkowała napisaniem przeze mnie tekstu, w którym, opierając się na interpretacyjnej bezzałożeniowości, dociekam sensu *Poskromienia złościny*¹⁸. Mechanizm analitycznego postępowania, kontaktu z tekstem, podlegał wyłącznie prawu analogii¹⁹. I jak prawdopodobne jest w życiu realnym zakochanie się osób, które w początkowej fazie swojej znajomości wyłącznie się czubią – choć w wypadku Katarzyny i Petruchia to dość delikatne określenie – tak również możliwe jest językowe oddanie tego fenomenu, zwłaszcza przez człowieka obdarzonego tak sprawnym artystycznie piórem, jak Szekspir. Twierdzenia, do których doszłam, przedstawiają się następująco:

Nie ma powodów, a już z pewnością tekst *Poskromienia złościny* nie uprawomocnia do wysuwania wniosku, żeby autora rzeczzonej komedii nie uznawać za aksjologicznego jasnowidza. Problemem są interpretacje, w których zarzuca się aksjologiczny wymiar przekazu świata przedstawionego utworu, wymiar w tym konkretnie wypadku niebanalny i nietuzinkowy, ponieważ ilustrujący przez ewokowanie wartości także sferę pojęciowego, na sposób jedyny w swoim rodzaju toczącego się Szekspirowskiego ich „kielznanja”.

17 M. Sugiera, *Wariacje szekspirowskie*, w: M. Sugiera, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s. 7.

18 B. Garlej, *Czego o poskramianiu wartości dowiadujemy się z „Poskromienia złościny” Williama Szekspira*, w: *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2022, s. 103–122 (*Zeszyty Estetycznoliterackie*, 4).

19 Tomasz Swoboda przybliżający rozumienie tego prawa (choć dość luźno związanego z prezentowaną tutaj perspektywą, to jednak godną odnotowania) przez Rogera Caillois pisze: „Za tym mimo wszystko naukowym projektem stoi, rzecz jasna, bardzo konkretna wizja świata, oparta na przekonaniu, że ów świat ma monistyczny charakter oraz że liczba występujących w nim form jest skończona. Co za tym idzie, formy powtarzają się, i to nie tylko w obrębie poszczególnych dziedzin życia, lecz powszechnie, a zatem podstawową zasadą wszechświata jest analogia” (T. Swoboda, *Budowniczy mostów*, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, wybór M. Żurowski, tłum. J. Błoński, K. Dolatowska, A. Frybesowa, L. Kulski, J. Lisowski, Warszawa 2019, s. 314).

Wskutek analogii, umocowanej w takiej a nie innej, surowej, „ejdetycznej” interpretacji dzieła, w relacji Petruchia i Katarzyny dostrzec można teraz twórcę (poskramiacza) i wartość przezeń poskramianą, więcej – zobrazowane zostają fundamentalne prawidłowości artystycznego poskramiania²⁰.

Końcowy wniosek wybrzmiał zatem: „w *Poskromieniu złoŹnicy* odkryć można Szekspira wykładnię poskramiania wartości artystycznych, pozwalającą komedię tę widzieć również jako jego własnego, artystycznego kielznania wartości ucieleśnienie”²¹. Fenomenologiczna metoda interpretacji otwiera pierwszorzędną aksjologiczny wymiar dzieła literackiego²². Umożliwia interpretatorowi rekonstruowanie rozumienia wartości przez twórców dzieł – ludzi żyjących w konkretnej epoce historycznej, również odległej od naszej. To jednak metoda wymagająca, zdolna niewprawnego badacza wyprowadzić na manowce. Jeśli brać pod uwagę Ingardenowską teorię dzieła literackiego, to powód-źródło, w którym funkcjonalność i efektywność fenomenologicznej interpretacji rozpierzcha się na myślowych rubieżach badacza, jest właściwie jeden: utożsamianie dzieła literackiego (przedmiotu artystycznego) z jego konkretyzacją (przedmiotem estetycznym) i ferowanie wniosków interpretacyjnych, przede wszystkim zaś ocen samego dzieła, opierając się na tym ostatnim (konkretyzacji estetycznej). Kwestię tego, że nie ma innej drogi, by dociec sensu dzieła literackiego niż za pośrednictwem jego konkretyzacji, następnie zaś analizy, już podnoszono²³. Konstituowany na tej drodze przedmiot intelektualny nie może

20 B. Garlej, *Czego o poskramianiu wartości dowiadujemy się z „Poskromienia złoŹnicy”*, s. 118.

21 B. Garlej, *Czego o poskramianiu wartości dowiadujemy się z „Poskromienia złoŹnicy”*, s. 122.

22 W tekście *Czego o poskramianiu wartości dowiadujemy się z „Poskromienia złoŹnicy”* czytelnik odnajdzie uzasadnienie dla tego twierdzenia.

23 Jak zaznacza Andrzej Stoff: „Poznawane w sposób naukowy może być jedynie dzieło uprzednio skonkretyzowane w postawie estetycznej, bowiem tylko na tej drodze możliwe jest uchwycenie dzieła zgodnie – jednocześnie – z jego charakterem i przeznaczeniem, jako dzieła sztuki literackiej właśnie. Inaczej przystępujący do jego badania nie wiedziałby, czym tak naprawdę się zajmuje (dzieło byłoby mu dostępne jedynie kolejno w sekwencjach właściwej mu budowy, ale już bez wyczucia kompozycji, która jest wykładnikiem całościowego zamysłu artystycznego) i gromadzić by musiał odrębne spostrzeżenia co do strukturalnej i funkcjonalnej natury składników poznawanego przedmiotu bez pełnej świadomości ich związku z całością” (A. Stoff,

pominąć konkretyzowania i jego przedmiotowego rezultatu. Punktu odniesienia dla interpretacji, dobywanego jej mocą sensu, nie może jednak stanowić coś, co choć pośredniczy w jej konstytuowaniu, nie jest interpretacji sensorodnym umocowaniem – tę funkcję pełni przedmiot intencjonalny, dzieło literackie, a jego zwerbalizowany sens przekazuje artysta. Jest to bez wątpienia arcyciekawa i jednocześnie skomplikowana sytuacja metodologiczna, jeśli uwzględnić, że: „Obrazowość jest zależna, ponieważ pamięć kojarzy słowa – atomy poezji – z ich kontekstami”²⁴, przede wszystkim jednak zważywszy na to, że „różne grupy dialektyczne wnoszą do danego dźwięku różne znaczenia (wartości leksykalne)”²⁵. W czym interpretacja fenomenologiczna, tak jak wynika to z teorii dzieła literackiego Ingardena, jest lepsza od innych? Najprościej rzecz ujmując, nie dorzuca do samego dzieła tego, czego w nim nie ma. Mówienie o Szekspirowskich sztukach jako o utworach zobrazowujących walkę płci czy eksponujących problematykę antysemityzmu jawi się w jej świetle jako przejaw konkretyzacji badaczy, żyjących tu i teraz, uplątanych w taki (własny, współczesny) kontekst kulturowy, społeczno-polityczny, co jednak ma niewiele wspólnego z rzetelnymi wnioskami interpretacyjnymi dotyczącymi dzieł Anglika, który nie żyje przecież ani w XX, ani w XXI stuleciu.

Podsumowanie

Możliwości, jakie otwiera teoria dzieła literackiego Ingardena, jego rozumienie interpretacji, są ogromne, w niczym też nie ograniczają badacza. Wobec dzieła trzeba jednak stanąć w postawie bezzałożeniowej – i w tym

Aksjologiczny sens konkretyzacji estetycznej w teorii poznania dzieła literackiego Romana Ingardena, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2018, s. 86 (Zeszyty – Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, 3).

24 M. B. Hester, *Obrazowość i wolne skojarzenia*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 62 (1971) nr 3, s. 241. Problem w ujęciu tego badacza okazuje się jednak nie tak straszny, jak pierwotnie mogłoby się zdawać: „Obrazowość intencjonalna to po prostu obrazowość będąca częścią zamierzonej struktury lub stylu wiersza” (s. 246).

25 R. Magliola, „*Eigentlichkeit*” and „*Einfall*”: *the Heideggerian Return «to Things Themselves*», w: *Literary Criticism and Philosophy*, ed. J. P. Strelka, Pennsylvania 1983, s. 122 [tłum. E. Krajewska].

tkwi podstawowa trudność, stąd również być może przyczyna współczesnego oporu przed praktycznym jej zastosowaniem. Jak najdalsza jestem przy tym od twierdzenia, że to interpretacja jedynie słuszna – z pewnością równoprawna wobec pozostałych, właściwych dla innych szkół teoretycznoliterackich, jeśli zaś uwzględnić i tę okoliczność, że „opatulona” autorską ontologią filozofa, to zdecydowanie wśród nich uprzywilejowana. Chodzi jednak nieodmiennie o to samo: jak rozumiem literaturę, co z niej dla mnie (już nie tylko jako badacza, a po prostu człowieka, czytelnika) wynika. Królestwo w głównej mierze praktycznie niewykorzystanych jeszcze możliwości właściwych dla Ingardenowskiej teorii nie sprowadza sztuki słowa wyłącznie do języka. Idzie przecież o wartości zdolne być przez ten język udostępnianymi, przede wszystkim zaś o fundamentalną możliwość ich dekodowania przez ludzi, których dzielą całe epoki.

Bibliografia

- Garlej B., *Czego o poskramianiu wartości dowiadujemy się z „Poskromienia złościny” Williama Szekspira*, w: *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2022, s. 103–122 (Zeszyty Estetycznoliterackie, 4).
- Garlej B., *(Nie)trzymane w ryzach synekdochiczności wyglądy*, w: *Estetyka literacka – Arcydziało – Ingarden*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2015, s. 53–67.
- Garlej B., *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015.
- Głowiński M., *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 72–109.
- Hester M. B., *Obrazowość i wolne skojarzenia*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 62 (1971) nr 3, s. 235–246.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966.
- Kuczera-Chachulska B., *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Wysłuchać się w szum wód*, Warszawa 2021, s. 5–20.

- Magliola R., „*Eigentlichkeit*” and „*Einfall*”: the Heideggerian Return «to Things Themselves», w: *Literary Criticism and Philosophy*, ed. J. P. Strelka, Pennsylvania 1983, s. 113–131.
- Sancipriano M., *Le langage de la création esthétique dans la phénoménologie*, w: *Ingardeniana 3: Roman Ingarden's Aesthetics in a New Key and the Independent Approaches of Others: The Performing Arts, the Fine Arts, and Literature*, ed. A.-T. Tymieniecka, Dordrecht 1991, s. 281–293 (Analecta Husserliana, 33).
- Sayers D.L., *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, tłum. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 66 (1975) nr 3, s. 195–216.
- Stefanowska Z., *Norwidowski Farys*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 18–38.
- Stoff A., *Aksjologiczny sens konkretyzacji estetycznej w teorii poznania dzieła literackiego Romana Ingardena*, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2018, s. 69–88 (Zeszyty – Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, 3).
- Sugiera M., *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997.
- Swoboda T., *Budowniczcy mostów*, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, wybór M. Żurowski, tłum. J. Błoński, K. Dolatowska, A. Frybesowa, L. Kukulski, J. Lisowski, Warszawa 2019, s. 309–320.
- W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem rozmawia Beata Garlej*, „Przestrzenie Teorii” (2022) nr 37, s. 251–271; DOI: 10.14746/pt.2022.37.13.
- Witkiewicz S.I., *Nienasylenie. Powieść*, Kęty 2018.
- Wokół „Ingardena sprawy «Istoty liryizmu» i wygłądów uschematyzowanych – z Profesorem Rolfem Fieguthem rozmawia Beata Garlej*, w: *Estetyka literacka – Arcydzieło – Ingarden*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2015, s. 121–143 (Zeszyty – Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, 2).
- Zamącińska D., *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.

Abstrakt

Królestwo (nie)wykorzystanych możliwości. Kilka myśli o teorii dzieła literackiego Romana Ingardena w praktyce

Teoria dzieł sztuki literackiej Romana Ingardena nie zdołała zyskać szerokiej popularności w praktyce badawczej, na co mogły wpłynąć rzekomo jej hermetyczność i anachroniczność. W artykule odniesiono się do trzech faz jej recepcji, zauważając, że w XX i XXI wieku fenomenologiczne spojrzenie na literaturę właściwe Ingardenowi stanowiło probierz co prawda nielicznych, ale praktycznych dociekań, poświęconych choćby Norwidowi. Czy jest to podyktowane tym, że język poety wykazuje takie właściwości, które dobrze poddają się analizie opartej na teorii Ingardena? A jeśli tak, to czy teoria Ingardena nie jest czasem zarezerwowana dla określonego rodzaju twórczości, języka artystycznego o wyraźnym rytmie fenomenologicznym? Co należałoby przez ten fenomenologiczny ryt rozumieć? Drugim zagadnieniem byłaby kwestia interpretacji dzieła literackiego i możliwości, jakie otwiera w tym zakresie Ingardenowska teoria dzieła literackiego. Czy są one skromne i ograniczają badacza literatury, czy może uruchamiają taki mechanizm spojrzenia na literaturę, który daje najbardziej doniosłe rezultaty? Tę partię rozważań obudowano wnioskami z fenomenologicznej interpretacji komedii Szekspira *Poskromienie złośnicy*.

Słowa kluczowe: Roman Witold Ingarden, fenomenologiczny ryt, interpretacja, teoria dzieła literackiego, Cyprian Kamil Norwid

Abstract

A Kingdom of (Un)used Opportunities. A Few Thoughts on Roman Ingarden's Literary Work Theory in Practice

Roman Ingarden's literary art work theory did not manage to gain wide popularity in research practice, which has been influenced by its supposedly hermetic and anachronistic nature. The article refers to the three phases of its reception, noting that in the twentieth and twenty-first centuries, Ingarden's phenomenological

view of literature was a touchstone of just a few, but practical investigations, devoted, for example, to Norwid. Is it because of the fact that the poet's language exhibits properties that can be easily analysed on the basis of Ingarden's theory? And if so, isn't Ingarden's theory reserved for a specific kind of creativity, an artistic language with a clear phenomenological rite? How should this phenomenological rite be understood? The second issue would be the question of the interpretation of a literary work and the possibilities opened up in this respect by Ingarden's literary work theory. Are they modest and limit the researcher of literature, or do they activate such a mechanism of looking at literature that produces the most significant results? This part of considerations was supplemented with conclusions from the phenomenological interpretation of Shakespeare's comedy *The Taming of the Shrew*.

Keywords: Roman Witold Ingarden, phenomenological rite, interpretation, literary work theory, Cyprian Kamil Norwid

