

PIOTR DOMERACKI

ETYCZNY WYMIAR POZNANIA DZIEŁA SZTUKI LITERACKIEJ. *POST SCRIPTUM* DO INGARDENOWSKIEJ TEORII DZIEŁA LITERACKIEGO

1. SPOJRZENIE „Z UKOSA” NA INGARDENOWSKĄ POETYKĘ ODBIORU DZIEŁA LITERACKIEGO

W przedkładanym artykule zajmuję się kwestią, która w sposób dla mnie zagadkowy nie znalazła swojego miejsca w Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego, mimo fenomenologicznego wyrafinowania tej teorii. Bywa co prawda niekiedy podnoszona, na przykład pośrednio przez Stanisława Barańczaka, bezpośrednio zaś przez Annę Głąb. Dzieje się to jednak bez związku z teorią Ingardena, która wymaga – jak sądzę – takiego dopełnienia. W poznaniu dzieła literackiego Ingarden wyróżnia, jak wiadomo, trzy zasadnicze postawy: badawczą (czysto poznawczą, dystansową)¹, praktyczną, związaną z codziennym życiem oraz kontemplacyjno-estetyczną (INGARDEN 2005, 199)². Postuluję, by zrewidować tę niekompletną klasyfikację Ingardena, uzupełniając ją o element wyszczególniony w autorskiej koncepcji postaw wobec świata³ przez jego współczesnego, filozofa,

Dr hab. PIOTR DOMERACKI, prof. UMK, Instytut Filozofii, ul. Fosa Staromiejska 1a, 87–100 Toruń, e-mail: domp@umk.pl, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1339-9500>.

¹ W obrębie której Ingarden wyszczególnia „dwie jej możliwe odmiany”: czysto teoretyczno-intelektualistyczną postawę i postawę estetyczną – estetyczno-badawczą, estetyczno-poznawczą (INGARDEN 1970b, 110, 112).

² Zob. również (INGARDEN 2000, 81–82; 1970b, 103–112).

³ Należy zaznaczyć, że w rozumieniu Czeżowskiego wyróżnione postawy wobec świata są postawami umysłu, polegającymi na przyjęciu odpowiedniego „nastawienia wartościującego”, które generując właściwy każdej z postaw rodzaj przeżycia wartości (przeżycie poznawcze lub intelektualne, przeżycie moralne w szerokim znaczeniu oraz przeżycie estetyczne), staje się motywem dla wydania oceny (wyrażonej odpowiednio przymiotnikami: prawdziwy, dobry lub piękny) oraz w relacji z oceną stymuluje ludzkie zachowania i dążenia: poznawcze, praktyczne i kontemplacyjne.

twórcy toruńskiej filozofii i logiki, Tadeusza H. Czeżowskiego. Ten bowiem, prócz postawy poznawczej (uwagi) i estetycznej (stan kontemplacji) – w czym pozostaje zgodny z Ingardenem – wyodrębnia, co dla zasadniczego wątku mojego szkicu nie pozostaje bez znaczenia, również komplementarną wobec nich postawę wartościującą (wyrabiającą poczucie moralne), którą Czeżowski nazywa moralną w szerokim tego słowa znaczeniu (CZEŻOWSKI 1989, 44–45).

Celem badawczym, który sobie stawiam, jest wykazanie niekompletności Ingardenowskiej teorii dzieła sztuki literackiej z uwagi na programowe nieuwzględnienie w niej jako równoprawnego, obok teoretyczno-intelektualistycznego i kontemplacyjno-estetycznego, komponentu etycznego w poznawaniu dzieła sztuki literackiej. Ingarden nie bierze go poważnie pod uwagę ani jako jednej z warstw strukturyzujących dzieło sztuki literackiej, ani jako postawę wobec niego, ani jako przeżycie towarzyszące jego poznawaniu, ani wreszcie jako jedną z możliwych jego konkretyzacji. Stoję na stanowisku, że teoria Ingardena wymaga rewizji pod kątem zaadaptowania w niej niezbywalnego, w moim przekonaniu, dla konstytucji i recepcji dzieła sztuki literackiej pierwiastka etycznego. Równocześnie, pozostając w zgodzie z zasadniczym tenorem teorii Ingardena, jestem jak najdalszy od przyznawania etycznym aspektom dzieła sztuki literackiej nadrzędnej pozycji w jego strukturze organizacyjnej czy szczególnie doniosłej roli w jego poznawaniu. Upominam się jedynie o włączenie do Ingardenowskiej teorii dzieła sztuki literackiej akcentów etycznych, bez uwzględnienia których pozostaje ona niepełna i nieadekwatna. Nie jest również moim zamiarem przeprowadzenie krytyki teorii Ingardena

Te zaś przyczyniają się do powstawania i rozwoju kolejno: systemu wiedzy, wytworów kultury zaliczanych do dziedziny praktyki i życia oraz wytworów działalności artystycznej, czyli sztuki. Zob. (CZEŻOWSKI 1989b, 41–45; CZEŻOWSKI 2009, 107–108). Co prawda Czeżowski, w przeciwieństwie do Ingardena, posługuje się zakresowo szerszym pojęciem postaw, niemniej jednak nie zachodzi między nimi sprzeczność. Nie należy ich również traktować jako komplementarne, jako że Ingardenowskie pojęcie postawy stanowi jedynie *exemplum* pojęcia, którym posługuje się Czeżowski. O niesprzeczności obu pojęć dodatkowo upewnia stanowisko, jakie wobec Ingardenowskiej estetyki – postrzeganej jako „teoria bardzo archaiczna i zupełnie nie dostosowana do współczesnej sztuki” (BROGOWSKI 1993, 79), która w dodatku nigdy „nie została zastosowana do poważniejszych interpretacji literatury, ale także żaden istotny dialog nie został zawiązany między nią i sztukami plastycznymi, zwłaszcza w ich awangardowych rejestrach” (BROGOWSKI 1993, 80) – zajmuje Leszek Brogowski (1993, 79, 80). Jego zdaniem, z którym trudno się nie zgodzić, Ingarden „[n]ie tylko rozwinął swoją estetykę, wychodząc od ontologicznego studium dzieła sztuki, ale można powiedzieć, że wywiódł stąd całą swoją filozofię i, jak twierdzi, chodziło mu w tym studium o coś dużo więcej, niż o analizę czysto estetyczną. W istocie gra toczyła się już wtedy o Ingardenowski dowód na istnienie świata realnego” (BROGOWSKI 1993, 79). W związku z tym należy przyjąć – jak przekonuje Brogowski – że w swojej teorii dzieła sztuki literackiej, a szerzej w studiach z estetyki, Ingarden stawia sobie cel „metafizyczny, a nie estetyczny” (BROGOWSKI 1993, 79).

z perspektywy tzw. zwrotu etycznego, ogłoszonego z początkiem lat dwudziętych XX wieku w badaniach literackich (MARKOWSKI 2000, 242; BUELL 1999, 7–19; DAVIS, WOMACK 2001, 3–79; GARBER, HANSSEN, WALKOWITZ 2000; ULICKA 2002, 127–150; ESKIN 2004, 557–572; DĄBROWSKI 2011, 43–52; BLUMENTHAL-BARBY 2013, IX–XXI; WŁODARCZYK 2014, 27–31). Ten bowiem, przechodząc w podejściu do miejsca etyki w literaturze pięknej i literaturoznawstwie ze skrajności w skrajność, przyczynił się do nazbyt jednostronnego i przesadnie wyostrego rozumienia etycznych funkcji dzieła sztuki literackiej, czyniąc z niego w efekcie dzieło etycznie zaangażowane. W odczytaniu Ingardena bliżej mi do stanowiska zajmowanego przez Noëla Carrolla. Konstatauje on rzecz, zdawałoby się, trywialną, a jednak u Ingardena obecną zaledwie szczątkowo, że mianowicie „sztuka, zwłaszcza literatura, oddziałuje na ludzi” (CARROLL 2002, 87), albowiem „[s]pora część dzieł posiada swój wymiar etyczny” (CARROLL 2002, 87). Modelowego przykładu, potwierdzającego słuszność wysuniętej tezy, dostarcza Carrollowi choćby tragedia grecka. Wymiar etyczny jest w niej „elementem konstytutywnym, nie zaś ubocznym; autorzy tworzyli swoje dzieła z tą świadomością; czytelnicy rozumiejący intencję autorską czytają je właśnie ze względu na znaczenie etyczne” (CARROLL 2002, 87). W szerszym planie literaturoznawczym, w tej właśnie konwencji, starannie rzecz objaśnia Lee Oser w książce pt. *The Ethics of Modernism. Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf, and Beckett* (OSER 2006).

Nad prezentowanymi tu analizami i wnioskami unosi się zgoła nieingardenski duch „Żiżkowej metody patrzenia z ukosa”, zaczerpniętej przez słoweńskiego filozofa z Szekspirowskiego *Króla Ryszarda II* (SZEKSPIR 1984, 53–55). „Z ukosa” nie znaczy krzywo, nieżyczliwie, asymetrycznie czy nieproporcjonalnie, lecz diagonalnie, skośnie, po przekątnej, w sposób nieoczywisty i niedosłowny. Logika tej metodologicznej anamorfozy (przekształcenia) streszcza się w przekonaniu, że

detal na obrazie [lub w tekście], który jest «oglądany w prawidłowy sposób», tzn. wprost, wydaje się zamazaną plamą, dopiero kiedy patrzymy nań «z ukosa», pod pewnym kątem, zyskuje jasne, wyraziste kształty. [...] Właśnie patrząc z ukosa, tzn. pod określonym kątem, widzi [się] w sposób jasny i wyraźny formę rzeczy, w przeciwieństwie do patrzenia wprost, które [paradoksalnie] widzi rzecz niewyraźnie (ŻIŻEK 1998, 173).

Otóż jestem zdania, że adekwatna teoria dzieła literackiego powinna synchronicznie obejmować zespolone ze sobą wymiary analizy: poetyczną, retoryczną, hermeneutyczną i logiczno-strukturalno-semiotyczną.

Zazwyczaj filozofowie literatury, wraz z krytykami literackimi, opierają wy-suwane przez siebie teorie dzieła literackiego na jednej z wyróżnionych warstw. I tak, na przykład, Ryszard Handke, wraz z Adamem Kulawikiem, umieszczają instrumentarium lektury dzieła literackiego w poetyce (HANDKE 2008; KULAWIK 1990). Analizę retoryczną w podejściu do dzieła literackiego zainicjował i rozpropagował Roland Barthes, „chcąc uniknąć ograniczenia poetyki do po-ezji i wyraźnie zaznaczyć, że chodzi tu o ogólną płaszczyznę języka, wspólnego wszystkim rodzajom — zarówno prozie, jak wierszom” (BARTHES 1977, 251). Na hermeneutycznej warstwie teorię dzieła literackiego konstruuje chociażby Peter Szondi (SZONDI 2020, 37–68). Logiczno-strukturalno-semiotyczny walor teorii dzieła literackiego wydobywa na plan pierwszy między innymi Umberto Eco (ECO 1996; 1972; 2009; 2017), a w Polsce, dla przykładu, Seweryna Wy-słouch (WYSŁOUCH 2001), Władysław Panas czy Wojciech Kałaga (KALAGA 1985, 9–26).

Trudno odmówić racji Adamowi Kulawikowi, gdy twierdzi, że to „[w]łaśnie myśl Ingardena była fundamentem rozwijającej się od niedawna [chodzi o lata sześćdziesiąte XX wieku w Polsce] poetyki odbioru [dzieła literackiego]” (KULAWIK 1990, 6). Najwyraźniej wynika stąd, że Ingarden koncentrował się jedynie na poetycznej warstwie teorii dzieła literackiego, nie poświęcając uwagi pozosta-łym. Co więcej, jeśli Kulawik ma rację, a niepodobna mu jej i tym razem odmó-wić, że Ingardenowska teoria dzieła literackiego uwzględnia, owszem, bardziej nowoczesną i o znaczniejszym – jak utrzymuje Anna Jarmuszkiewicz (JARMUSZ-KIEWICZ 2014, 31; CHMIELEWSKA 2001, 5–27) – potencjale badawczym wobec „estetyki wytwarzania i przedstawiania” (GŁOWIŃSKI 1988, 131) perspektywę poetyki recepcji dzieła literackiego, jednak pomija wymiar etyczny. Wygląda więc na to, że jak spojrzeć z ukosa na klasyczną już dzisiaj, by nie powiedzieć kultową (przynajmniej w niektórych literaturoznawczych kręgach akademickich w Polsce, jakkolwiek coraz bardziej przestarzałą) teorię dzieła literackiego In-gardena, zrazu okazuje się, że ma ona swoje istotne niedostatki i ograniczenia (BROGOWSKI 1993, 63–80).

Należy do nich również, choć dostrzeżona jedynie z ukosa, niemniej nader istotna, obserwacja: Ingarden *de iure* zapowiada teorię dzieła literackiego, któ-rym jest na przykład tekst filozoficzny lub naukowy, gdy tymczasem *de facto* przedstawia teorię dzieła sztuki literackiej. Teoria dzieła literackiego proponowa-na przez Ingardena koncentruje się przede wszystkim na poetyce recepcji dzieła sztuki literackiej. Nie oznacza to jednak, że teoria ta pozbawiona jest trafności. W *Szkicach z filozofii literatury* Ingarden *expressis verbis* daje wyraz przekona-niu, że to *Poetyka* Arystotelesa posiada domagające się „nowego naświetlenia” ograniczenia teoretyczne, które świadczyć mają o tym, że Stagiryta „jeszcze nie

przejrzał strukturalnej zasady dzieła literackiego, a jedynie empirycznie wymienia pewne jego szczegóły, które zwróciły jego uwagę” (INGARDEN 2000, 23). Pojawia się jednak pytanie: czym właściwie są te szczegóły i czy teoria Ingardena rzeczywiście wykracza poza ich granice?

2. DZIEŁO LITERACKIE: WYTWÓR CHARAKTERU POZBAWIONY ĒTHOSU

Nawiązując do *Poetyki* Arystotelesa, krakowski fenomenolog wykazuje z niejakim towarzyszącym temu niekłamanym zainteresowaniem, że Filozof wśród składników dzieła literackiego „wymienia zarówno te, które są ściśle językowej natury, jak i te, które – jak np. charakter, sposób myślenia, fabuła (μύθος) itp. – same są pozajęzykowej natury, a jednak do dzieła należą” (INGARDEN 2000, 23). Zauważmy, że „charakter” to termin tak co do pochodzenia, jak i znaczenia etyczny. W języku starogreckim istniał wyraz „charakter”, który został spolszczony. Należałoby, jak sądzę, wyjaśnić – czego nie będę tu, rzecz wiadoma, czynił – dlaczego starogrecki termin χαρακτήρ (*charaktēr*) opisywano w etyce jako ἦθος (*ēthos*), oznaczające ‘stałe usposobienie, zachowanie się, sposób bycia’. Warto zauważyć, że starogrecki termin „charaktēr” tłumaczono na język łaciński słowem *natura*, czego ślad zachował się do dzisiaj np. w języku angielskim – *nature*. Ten związek znaczeniowy wyjaśnia, dlaczego w filozofii charakter kojarzono z naturą ludzką. Sądzę, że tłumaczenie na język polski starogreckiego *ēthos* jako ‘charakter’ jest wtórne i późniejsze wobec oddawania jego znaczenia terminem (wrodzona, stała, niezbywalna) ‘natura’ danego bytu. Zauważmy, że Teofrast z Eresos swoje *Charaktery* w oryginale zatytułował Ηθικοί χαρακτήρες, czyli dosłownie ‘Charaktery etyczne’, wyszczególniając i opisując 24 ich rodzaje. Znamienne, że nie użył terminu ἦθος (*ēthos*), tylko χαρακτήρ (*charaktēr*), przyporządkowując go do dziedziny etycznej, lecz nie ograniczając jego znaczenia wyłącznie do niej. Tytuł Teofrastowej rozprawki najwłaściwiej byłoby przetłumaczyć jako „24 typy etyczne”. Jest to bowiem praca typologiczna, którą zaliczyć należy do typologii moralności, a więc do etologii w sensie Marii Ossowskiej, a nie do etyki normatywnej. Χαρακτήρ (*charaktēr*) oznacza w języku starogreckim ‘cechę znamienne, właściwą czemuś, typową dla kogoś lub czegoś’, ‘znak rozpoznawczy’. W pojęciu charakteru etycznego nie chodzi zatem – i w tym sensie pozostaje ono znaczeniowo rozbieżne wobec pojęcia *ēthos* – o przyrodzone, niezbywalne, trwałe i właściwe wszystkim ludziom sposoby postępowania wynikające z ich rozumnej natury, lecz o występujące w każdym społeczeństwie z ponadczasową regularnością wzorce i antywzorce osobowe. Z tego względu pojęcie *ēthos* posiada zabarwienie metafizyczne, podczas gdy pojęcie charakteru – socjologiczne. Ciekawe jest to pomieszanie, do

jakiego doszło między nimi w polszczyźnie oraz wymiennosc znaczeniowa, z jaką traktuje się je w nauce.

W *Poetyce* Arystoteles definiuje „charakter jako te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu” (ARYSTOTELES 1983, 6 1450a 5). Właściwości te zasadniczo dzielą się na szlachetne i nikczemne, a ponadto „z istotą rzeczy zgodne”, „wiernie oddane” i „jednolite” (ARYSTOTELES 1983, 15, 1453b). „Bo – jak powiada Filozof – przez złość i przez cnotę różnią się charakterem wszyscy” (ARYSTOTELES 1983, 2, 1448a). Krzysztof Narecki w *Słowniku terminów Arystotelesowych* dowodzi, że charakter (ἦθος) stanowi obok „myślenia” (διάνοια, λογισμός) jeden z koniecznych warunków pomyślnego działania (εὐπραξία) (NARECKI 2003, 56; ARYSTOTELES 1982, 1139a 35; ARYSTOTELES 1983, 1450a 1). „W sensie przenośnym ἦθος jest wartością etyczną (ARYSTOTELES 1988, 1389a 36); należy do środków przekonywania (πίστις) (ARYSTOTELES 1988, 1356a 5n), określa rodzaj mów (ARYSTOTELES 1988, 1395b 13); jest jednym ze składników tragedii” (ARYSTOTELES 1983, 13; NARECKI 2003, 56).

Tyle znamienna, ile zagadkowa jest okoliczność, że Ingarden w ten sposób wykracza poza koncept Arystotelesa, że świadomy jego wielobiegowości, a nawet nią zaintrygowany, ostatecznie okraja go we własnej teorii, wyrzucając poza nawias istotności te spośród składników dzieła literackiego, które „same są pozajęzykowej natury”, twierdząc, jakoby one na tej podstawie i z tej racji do dzieła jednak nie należały, względnie jakoby nie należało brać ich pod uwagę w jego interpretacji. W świetle stanowiska Ingardena należałoby zakwestionować pogląd Arystotelesa i tych, którzy za nim podążają, że autor tekstu literackiego odciska na nim piętno lub co najmniej rzuca wszędobylski cień własnego charakteru i sposobu myślenia (nawet jeśli nieświadomie lub programowo wzbraniając się przed tym) na jego warstwę werbalno-brzmieniową (posługując się właściwym sobie idiomem wyrażania się i nazywania), warstwę zakodowanych w nim znaczeń, warstwę świata przedstawionego, a w konsekwencji także warstwę wyglądown, w których „przejawia się w sposób naoczny odpowiedni przedmiot przedstawiony” (INGARDEN 2000, 23).

Nie chodzi w tym wątku o legitymizowanie biografizmu hermeneutycznego w rozumieniu Wilhelma Diltheya, lecz o jasne uświadomienie sobie, że niezależnie od zamysłu twórczego autora, przynależności gatunkowej oraz jego przeznaczenia, dzieło sztuki literackiej ukazuje charakter i sposób myślenia, odczuwania, przeżywania (w tym także sposób wartościowania) autora, nadając mu intencjonalnie bądź niepostrzeżenie własny charakter. Podczas lektury czytelnik każdorazowo – celowościowo czy bezwiednie – aktualizuje, konkretyzuje i absorbuje opalizujące (jak to lubi nazywać Ingarden) barwy, odcienie, półcienie zaszytego w tekście charakteru twórcy, przechodzącego niepostrzeżenie w charakter

i przesłanie samego tekstu, które oddziałują – czy się tego chce, czy nie – na jego odbiorcę. Oddziałują na niego nie tylko w czysto technicznym sensie, gdy wydobywa on z tekstu podczas lektury światłocienie odbitego w nim charakteru twórcy i tekstu. Oddziałują one na niego przede wszystkim w ten sposób, że oddziałują się – twórczo lub destrukcyjnie – na jego własnym charakterze.

3. PERSWAZJA CHARAKTEROLOGICZNA DZIEŁA SZTUKI LITERACKIEJ

By jednak przynajmniej założyć, że między twórcą, jego wytworem a potencjalnym adresatem tegoż wytworu zachodzi sprzężenie zwrotne nie tylko – jak się na ogół przyjmuje – w aspekcie komunikacyjnym, informacyjnym czy narracyjnym, ale również – nie bójmy się tego określenia tu użyć – perswazyjnym, trzeba naprzód przyjąć hermeneutyczny punkt widzenia, do którego Ingarden pozostaje jednak zdystansowany. Stąd zapewne takie, a nie inne rezultaty jego analizy. Jacek Warchała, w książce z 2019 roku pt. *Formy perswazji*, po długich i drobiazgowych, starannie i konsekwentnie prowadzonych analizach, dochodzi do obiecującego poznawczo wniosku, że „Perswazja tkwi w opowieści (narracji)” nie tylko literackiej (WARCHAŁA 2019, 319, 320).

W tym punkcie przychodzi nam bodaj opowiedzieć się po stronie Jürgena Habermasa, a wbrew Hansowi-Georgowi Gadamerowi, przyznając rację temu pierwszemu, że mechanizm formalnej pragmatyki działania komunikacyjnego obliczony jest dysjunktywnie: albo na wywarcie wpływu, obejmującego perswazję, albo na osiągnięcie porozumienia, które „zakłada intersubiektywną wspólnotę komunikacyjną, podzielenie wiedzy propozycjonalnej i zaufania do subiektywnej szczerości” (WARCHAŁA 2019, 8). Jak dodaje Warchała: „Porozumienie i wpływ to dwa mechanizmy koordynacji działania komunikacyjnego, które w ujęciu Habermasa wzajemnie się wykluczają: nie można osiągnąć porozumienia i jednocześnie wywierać wpływ” (WARCHAŁA 2019, 8).

Skoro tak się rzeczy mają, to przyjmując – tym razem polemicznie lub raczej korygująco w stosunku do Ingardena – że dzieło sztuki literackiej pośród swych części i faz, warstw, celów i funkcji posiada również niezbywalnie perswazję charakterologiczną, nie podzielam Gadamerowskiego *dictum*, zgodnie z którym rozumienie dzieła sztuki literackiej zachodzi w modelu fuzji horyzontów, przyjmując formę porozumienia między autorem a czytelnikiem (GADAMER 2007, 421, 537).

W tym miejscu należałoby oddać głos postaci, której ze względu na łączenie ról filozofa, pisarza oraz krytyka literackiego zdaje się przysługiwać szczególny autorytet w dziedzinie wypowiedzania się na tematy związane z literaturą. Chodzi oczywiście o Jean-Paul Sartre’a. Ten, pośród rozlicznych swoich dzieł i prac,

opracował również szereg szkiców krytycznoliterackich, które, jak się wydaje, są w Polsce mniej znane. Otóż w jednym z nich, bodaj koronnym, zważywszy na poruszany w nim problem, zatytułowanym *Czym jest literatura?*, Sartre, nie tając wzburzenia i złości ani nie szczędząc cierpkich uwag pod adresem własnych oponentów, konstatuje, że literatura piękna – nie tylko piękna, ale i wielka – charakteryzuje się zawsze stopniem zaangażowania pozaliterackiego (SARTRE 1968, 177–178), które z konieczności wymaga od niej posiłkowania się w kreowanych dziełach również przekazem perswazyjnym. Sartre burzy w ten sposób warowne mury przebrzmiałego formalizmu w literaturze, którego – jak to można wyczytać chociażby ze *Szkiców z filozofii literatury* – zwolennikiem nie był również Ingarden. Mimo to ten ostatni żadną miarą nie był w stanie skłonić się ku koncepcji „literatury zaangażowanej” etycznie, który zdaje się w ostatnich dekadach zyskiwać na znaczeniu lub wprost święcić triumfy. Na jego obronę można podać fakt, że Sartre swoje rozumienie literatury ogranicza właściwie wyłącznie do prozy, traktując poezję z rezerwą. Ingardenowi, z kolei, bliższe zdaje się rozumienie odwrotne do Sartre’owskiego. To poezja stanowi kwintesencję literatury pięknej. W przywołanym eseju Sartre w pewnym miejscu stwierdza:

Nikt nie jest pytany [w wierszu], nikt nie pyta, poeta jest nieobecny. Pytanie nie posiada odpowiedzi; raczej samo jest odpowiedzią [...]. Jego niezwykłość pochodzi stąd, że aby mu się przyjrzeć, sytuujemy się po drugiej stronie kondycji ludzkiej, po stronie Boga (SARTRE 1968, 170) [...]. Jeśli tak jest, to łatwo zrozumieć, jakim głupstwem byłoby żądanie poetyckiego zaangażowania. Niewątpliwie u źródeł wiersza jest jakieś wzruszenie czy nawet namiętność; a czemuż by nie gniew, społeczne oburzenie, nienawiść polityczna? Lecz nie wyrażają się w nim one jak w pamflecie lub w wyznaniu. W miarę przedstawiania swoich namiętności prozaik [cóż za osobliwa nazwa odróżniająca sacrum poezji od profanum prozy] je wyjaśnia. Poeta natomiast, skoro przeleje swoje namiętności w wiersz, przestaje je rozpoznawać: słowa chwytają je, nasycają się nimi i przetwarzają je – nie znaczą ich, nawet w jego oczach [...]. Czy jednak to, że poecie wzbronione jest zaangażowanie, pozwala zwolnić z tego obowiązku prozaika? [retorycznie dopytuje Sartre] Cóż mają oni ze sobą wspólnego? Prozaik pisze, to prawda, i poeta pisze. Lecz między tymi dwoma aktami pisania nie ma nic wspólnego prócz ruchu ręki kreślącej litery. Poza tym nie ma komunikacji między ich światami i co jest prawdą o jednym, nie jest prawdą o drugim. Proza jest z istoty swej użytkowa – określiłbym chętnie prozaika jako człowieka, który posługuje się słowami (SARTRE 1968, 171). Pisarz to człowiek mówiący: wskazuje, wykazuje, nakazuje, odmawia, pyta, prosi, lży, przekonuje, wmawia. Jeśli to czyni w próżni, nie staje się przez to poetą; jest prozaikiem, który mówi, nie mając nic do powiedzenia (SARTRE 1968, 171–172).

Swoją krytyczno-literacką tyradę, którą bodaj należy traktować na równi z wyznaniem literackiego *credo*, Sartre wieńczy słowami: „Żenujące jest przypominanie tak prostych idei, wydaje się wszakże, że zapomniano dziś o nich. Gdyby było inaczej, to czyż wmawiano by nam, iż dążymy do zamordowania literatury lub prościej: że zaangażowanie szkodzi pisarstwu?” (SARTRE 1968, 177).

W tym kontekście nader frapujące wydaje się to, że i sam Ingarden w swojej teorii dzieła literackiego, a ściślej teorii dzieła sztuki literackiej, własną percepcję kieruje ku znacznie istotniejszej roli brzmieniowej warstwy słów niż znakowo-znaczeniowej. Zbliża go to niepomniernie do stanowiska Sartre’a w tym przynajmniej względzie, również on zdaje się twierdzić, iż „[p]isarz to człowiek mówiący”, a nie jedynie piszący. Dlaczego jednak nie podążył w swoich analizach tym tropem, pozostanie na zawsze nieodgadnioną tajemnicą. Wątpię, by się wystraszył srogich i bezkompromisowych pogroźek ze strony Gottfrieda Benn’a, który w eseju, a właściwie zapisie przeprowadzonej z nim rozmowy radiowej, zatytułowanej *Czy poeci potrafią zmieniać świat?*, z przekąsem stwierdza, że „wszelki udział poety w dyskusjach nad kwestiami epoki” to w najlepszym razie hobby (BENN 2017, 44).

Widzę – powiada on – że pewna grupa pisarzy działa na rzecz zniesienia § 218, inna na rzecz zniesienia kary śmierci. Jest to typ pisarzy, który od oświecenia zajmuje wyraźne stanowisko w sferze publicznej. Są aktywni na terenie lokalnym, walczą o wolną myśl, w czym pobrzmiewa słynna walka Woltera o Calasa i *j’accuse Zoli* [...]. To właśnie chcę powiedzieć, że [*Pentesilea* (Pentezylea) Heinricha von Kleista (1777–1811)] jest wybitną literaturą, lecz nie wywarła żadnego wpływu, politycznego, społecznego ani edukacyjnego [...]. I że na naszych oczach przykład innej wybitnej literatury niemieckiej, *Miasteczko* Heinricha Manna (1871–1950), też nie wywarł żadnego wpływu, nawet stylistycznego. Nie sposób wyrazić tego inaczej niż: dzieła artystyczne mają charakter zjawiskowy, nie wpływają na historię, nie niosą skutków praktycznych. Na tym polega ich wielkość (BENN 2017, 46).

Nie sądzę, by Ingarden – wbrew fenomenologicznej precyzji oraz dużemu stopniowi teoretycznego wyrafinowania w klarowaniu ontologii dzieła sztuki literackiej – był aż tak radykalny. Może więc w jego teorii pozostaje pewna otwarta przestrzeń dla Arystotelesowskiego *ἦθος* (*ēthos*), który – co dla mnie niezrozumiałe – pozostaje przemilczany.

4. ETYCZNE JAKOŚCI WARTOŚCIOWE A METAFIZYCZNY PRZEŚWIT

Pewna nadzieja w tej materii wiąże się z Ingardenowską koncepcją jakości metafizycznych. Jest ona na tyle powszechnie znana i rzetelnie opracowana w literaturze sekundarnej⁴, że nie będę jej tutaj rekonstruował, lecz postaram się jedynie sprawdzić i upewnić, czy w teorii dzieła sztuki literackiej, mimo nieobecności *explicite* pierwiastka etycznego, można doszukiwać się jego ontycznej funkcji w udostępnianiu (aktualizowaniu) wartości etycznych.

W swoich wywodach na temat jakości metafizycznych, ujawniających się (nie zawsze i nie każdemu) w aktach konkretyzacji lekturowej (nie każdego) dzieła literackiego – nader zresztą zdawkowych, enigmatycznych i przyczynkarskich – Ingarden nie odnosi się nawet słowem ani do potencjalnego występowania wśród jakości metafizycznych – niechby tylko w „migoczącym i opalizującym sensie” (INGARDEN 1976, 70; MORDKA 2022, 284–305) – (sub) jakości etycznych, ani do hipotetycznie etycznego wymiaru owych jakości, a szerzej dzieła literackiego. Wydaje się zatem, że w Ingardenowskiej filozofii literatury trudno odnaleźć choćby ślady odwołań do etycznego ukwalifikowania dzieła literackiego.

Sprawa nie wydaje mi się jednak beznadziejna. Jeśli bowiem zakładane przeze mnie jako ważny i niezbywalny element takiegoż dzieła, a szerzej w ogóle dzieła sztuki, jakości etyczne miałyby się ujawniać – podobnie jak pozostałe, na które Ingarden *expressis verbis* dyrektywalnie wskazuje w swojej teorii – nie w samym dziele, to znaczy nie w jego immanentnych, konstytutywnych warstwach, tworzących polifoniczny zestrój (INGARDEN 1960a, 52, 54), takich jak „brzmienia słowne i budujące się na nich językowe twory brzmieniowe”, „jednostki lub całości znaczeniowe różnego rzędu”, „różnorodne uschematyzowane wyglądy i ciągi lub szeregi wyglądowne” oraz „przedmioty przedstawione w dziele i ich losy” (INGARDEN 1960, 53), lecz w transcendentnych wobec dzieła konkretyzacjach, to jest w pochodzących spoza niego samego, choć wyjściowo warunkowanych jego strukturą, i niezdeterminowanych *a priori* konkretyzacjach (INGARDEN 1960, 410–437; INGARDEN 1976, 53–65; INGARDEN 2000, 69–88; INGARDEN 1957, 241–242). Więcej na ten temat (GARLEJ 2018; WACHOWSKI 2017, 97). Krakowski fenomenolog nie pozostawia co do tego wątpliwości, jednoznacznie i kategorycznie stwierdzając, że „nie wolno mieszać dzieła z poszczególnymi konkretyzacjami powstającymi przy poszczególnych odczytaniach” (INGARDEN, 1960, 337).

⁴ Na temat koncepcji jakości metafizycznych Ingardena (TYSZCZYK 1993; STRÓŻEWSKI 2001, 126–131; JAZOWNIK 2009, 301–315; TOMASZEWSKA 2008, 123–131; TOMASZEWSKA 2014, 125–144; GARLEJ 2016; KMIECIKOWSKI 2020, 511–528; WRÓBEL 2020, 219–233; CHOJNA 2020).

[...] dzieło sztuki literackiej nie jest dokładnie tym, co stanowi konkretny (lub prawie że konkretny) przedmiot percepcji estetycznej: ono samo stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia lub dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wieloma względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetycznej (INGARDEN 2000, 69).

Uschematyzowane w swoich warstwach i wyglądach dzieło literackie, w szczególności zaś dzieło sztuki literackiej, które stanowi „istotne rysy jego budowy” (INGARDEN 2000, 68), zwłaszcza w warstwie przedmiotowej, a w jeszcze większym stopniu w warstwie wyglądowej (INGARDEN, 1960, 53), zawiera szereg wynikających z ich uschematyzowania „miejsc niedookreślenia” (INGARDEN 1976, 418), które wymagają w procesie lektury od czytelnika aktualizującego i konkretyzującego uzupełnienia lub wypełnienia (INGARDEN 1976, 58–65). W ten sposób Ingarden sankcjonuje nieodłączną dychotomiczność dzieła literackiego, wyróżniającą się zarówno w jego identyfikacji ontologicznej, jak i statusie epistemologicznym. Jako twór schematyczny, o ile wypełnia przysługujące mu formalnie, strukturalnie i funkcjonalnie kryteria, dzieło sztuki literackiej stanowi przedmiot artystyczny (INGARDEN 2000, 68, 87). Należy go jednak wyraźnie odróżnić od „jego estetycznej konkretyzacji”, którą Ingarden niechętnie i sporadycznie określa mianem „interpretacji” (INGARDEN 1976, 57), która czyni zeń przedmiot estetyczny” (INGARDEN 2000, 68), pod warunkiem, że dokonywana jest ona przez czytelnika w estetycznym nastawieniu lub postawie (INGARDEN 1976, 55; 2000, 82).

Na marginesie warto zauważyć, że oto rysuje się przed nami nieusuwalny dualizm między autorem (twórcą, artystą, pisarzem, poetą) a czytelnikiem (odbiorcą jego wytworów), który niekoniecznie musi być – jak oczekiwaliśmy tego, powołując się na Jean Paula, Peter Sloterdijk (SLOTERDIJK 2008, 40) – każdorazowo jego intencjonalnym lub domyślnym adresatem. Sytuacja bowiem wygląda w ten sposób, że autor może wobec własnego dzieła występować w podwójnej roli: kreatora i odbiorcy. Z ustaleń Ingardena nie wprost wynika, że to samo dzieło dla tego samego autora, w zależności od roli, w jakiej wobec niego występuje, nigdy nie jest tym samym dziełem ani w sensie ontologicznym, ani epistemologicznym. Występując z pozycji twórcy – pisarza, poety, autor wyposaża własne dzieło jedynie w wartość artystyczną. Dopiero wcielając się w rolę odbiorcy tegoż lub dowolnie innego dzieła, niekoniecznie własnego, wydobywa on z niego w postawie estetycznej podczas lektury jakości estetycznie walentne. Oznacza to w konsekwencji, jak nader trafnie kwituje rzecz Leszek Brogowski, że Ingardenowska

koncepcja doświadczenia estetycznego zakłada, że odbiorca, dopełniając nieskończoną wielość miejsc niedookreślenia, staje się współtwórcą dzieła. A ponieważ dzieło sztuki utożsamia Ingarden z przedmiotem estetycznym, intencjonalnie projektowanym przez odbiorcę, rola artysty została w pewien sposób sprowadzona do rzemieślniczego formowania materii (jednego tylko z trzech fundamentów bytowych dzieła) (BROGOWSKI 1993, 77). [Walter] Biemel analizował to pomieszczenie w Ingardenowskiej teorii malarstwa, ale krytyka jego da się także, *mutatis mutandi*, zastosować do literatury. Zauważa on, że w konsekwencji (wątpliwego zresztą semantycznie) rozgraniczenia pojęć obrazu [*Bild*] (dzieło sztuki) i malowidła [*Gemälde*] (podłoże materialne), a w jego następstwie wartości estetycznych i artystycznych, rola artysty zostaje przesadnie pomniejszona, zaś rola odbiorcy ponad miarę wyolbrzymiona. Wynika z tego bowiem, że dopiero odbiorca wytwarza dzieło, artysta zaś jedynie sporządza przedmiot (BROGOWSKI 1993, 77; BIEMEL 1986, 63–71).

5. WARUNKOWA POGRANICZNOŚĆ ETYCZNYCH JAKOŚCI DZIEŁA LITERACKIEGO

Jeśli decydującą rolę w aktualizacji i konkretyzacji estetycznych i nadestetycznych⁵ (*scilicet* metafizycznych) jakości wartościowych dzieła sztuki (literackiej) Ingarden przypisuje czytelnikowi, to zachodzi pytanie, dlaczego co najmniej nie założył realnej lub przynajmniej prawdopodobnej możliwości wydobywania przez czytelnika z dzieła sztuki literackiej, obok wymienionych, również jakości etycznych. Najwyraźniej jednak, czy to pod wpływem własnego namysłu, czy też krytyki, z jaką – prócz uznania – spotykała się na przestrzeni dekad jego teoria dzieła literackiego, dokładnie trzydzieści lat po opublikowaniu *Das Literarische Kunstwerk*, w jednym z *Wykładów Krakowskich* z 1931 roku (INGARDEN 1989), Ingarden z wyczuwalnym dystansem i ostrożnością warunkowo dopuszcza możliwość wywoływania przez dzieła sztuki literackiej wśród ich odbiorców przeżyć, stanów lub zachowań o zabarwieniu moralnym. Warto w tym miejscu przytoczyć *in extenso* rzadko przywoływaną wypowiedź fenomenologa:

Wydaje się, że ani dobra materialne, przyjemnościowe czy pożytecznościowe, ani dobra życiowe, ani nawet dzieła sztuki i wytwory nauki wartości moralnych nie posiadają i posiadać nie mogą. Państwo będą mieli zapewne wątpliwości co do jednej grupy dóbr rzeczowych, mianowicie co do dzieł sztuki, a może także co do wytworów nauki. Sprawy te nie są zbyt jasne. Może tu się znajdujemy

⁵ Określenie to pochodzi od ucznia Ingardena, Władysława Stróżewskiego (STRÓŻEWSKI 1986, 35–36; 2002, 180–205).

na pewnym pograniczu. Niejednokrotnie toczono spory co do tego. Ale trzeba tutaj pamiętać o jednej rzeczy: nie jest wykluczone, że np. dzieła sztuki mogą wywoływać w ludziach, którzy z nimi obcuja, pewne przeżycia czy stany, które jakoś zahaczają o moralność; innymi słowy, mogą być dzieła sztuki demoralizujące, albo przeciwnie – podnoszące na duchu, podniosłe itd. Wcale nie chcę przeczyć, że tak jest, zwłaszcza jeśli dzieła sztuki są wykorzystywane w niewłaściwy sposób, np. w tym celu, żeby wywołać podniecenie erotyczne, czy coś podobnego. Ale fakty te nie świadczą o tym, że to dzieła sztuki posiadają jakieś wartości moralne, tylko w najlepszym razie świadczą o tym, że w obcowaniu z nimi mogą powstać w ludziach jakieś stany, przeżycia czy zachowania się, które ewentualnie podpadają pod klauzulę czegoś moralnie wartościowego lub moralnie niewartościowego. Jest to całkiem inna sprawa. Podmiotem wartości nie jest tu jakaś teoria naukowa ani obraz, tylko człowiek, który jakoś obcuje z tym dobrami⁶.

Wspomniana konstatacja ujawnia pewne napięcie w stanowisku Ingardena, którego ambicją, zaznaczoną w *Wykładach z etyki*, jest „odgraniczenie wartości moralnych, czy jak kto woli, etycznych (na razie używam tych słów *promiscue*), od innych wartości” (INGARDEN 1989, 200). Taka w pierwszej kolejności przedmiotowa puryfikacja dziedziny wartości służyć ma, w przekonaniu filozofa, precyzyjnemu wydzieleniu klasy wartości moralnych, a to przede wszystkim po to, ażeby uniknąć wielokrotnie spotykanego i na różne sposoby realizowanego „w dziejach filozofii, w szczególności etyki” (INGARDEN 1989, 200) „«sprowadzania» wartości moralnych do jakiegoś innego rodzaju wartości” (INGARDEN 1989, 200). Ingardenem, jak widać, powoduje usilne dążenie do wyznaczenia ekstensji pojęcia wartości moralnej, ale w taki sposób, by nie popełnić „błędu naturalistycznego” (MOORE 1919, 10, 13)⁷.

⁶ (INGARDEN 1989, 204). W tym miejscu chciałbym bardzo serdecznie podziękować p. dr hab. Beacie Garlej za zwrócenie mi uwagi na część cytowanego fragmentu i jego interpretacyjną problematyczność, która w moim przekonaniu całkiem łatwo i klarownie daje się usunąć na gruncie samej Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego. Do tej kwestii Garlej odnosi się w artykule naukowym „O dziele literackim w perspektywie (nie tylko) odbiorczej wrażliwości”, opublikowanym w pracy pod red. E. Żmijewskiej *Ingardenowskie tropy w edukacji. W hołdzie Romanowi Ingardenowi w Jego Roku*. Problem dzieła sztuki (literackiej) jako nośnika wartości etycznych Garlej porusza także w innym swoim artykule, osadzając go i konkretyzując w realiach literackiej empirii (GARLEJ 2020, 423–435). Ów problem jako pierwsza w „ingardenianach polskich” – jak je określa Irena Bednarz – podniosła Janina MAKOTA (1986, 183–194). Odnośnie do sformułowania BEDNARZ (2020, 53–74). Sprawę związku dzieła literackiego z moralnością w nawiązaniu do *Wykładów z etyki* Ingardena komentuje również Janina MAKOTA (1986, 189).

⁷ Błąd naturalistyczny popełnia każdy, kto utożsamia lub pomiesza nonnaturalny termin „dobry” z jakąś inną jakością naturalną (FRANKENA 1939, 464–477; JEDYNAK 1967, 290).

Ingarden sam niejako rozsadza od wewnątrz własny puryzm pojęciowy: choć początkowo konsekwentnie oddziela wartości artystyczne od estetycznych, to jednak później dopuszcza, że wartości estetyczne przezierają przez wartości artystyczne w aktach czytelniczej konkretyzacji. Jeśli był gotowy, przecież nie w drodze wyjątku, uczynić ten analityczny krok, to zachodzi pytanie, cóż tak silnie i skutecznie powstrzymywało go przed postawieniem następnego, logicznie uzasadnionego kroku, który legitymizowałby możliwość rozszerzenia się wartości estetycznych na wartości etyczne, tym bardziej, że równocześnie nie widział przeszkód w uznaniu, że przez wartości estetyczne „prześwitują” – mówiąc po Heideggerowsku (HEIDEGGER 1977, 86, 89, 112, 121; 1994, 189, 241)⁸ – jakości metafizyczne, objawiające aspektowo prawdę bycia. Czyżby Ingardenowi towarzyszyła ta sama ontologiczna powściągliwość, która charakteryzowała Heideggera⁹, podobnie jak on wybitnego ucznia Edmunda Husserla, mimo że panowie mieli ze sobą nigdy się nie spotkać? (SOBOTA 2013, 15)

Odpowiedź na to pytanie wydaje się narzucać sama. Koronnego *exemplum* w tej sprawie dostarcza kongenialne podejście obu filozofów do zagadnienia odpowiedzialności, które w filozofii dwudziestowiecznej, po traumach dwóch wojen światowych, wysunęło się na pierwszy plan. Wydawałoby się, że trudno o bardziej od odpowiedzialności problematyczny. Tymczasem Ingarden, podobnie jak Heidegger – mówiąc słowami Jana Patočki, który odnosi je do tego drugiego – „ontologizuje odpowiedzialność” (PATOČKA 1974, 715). Krakowski fenomenolog ujawnia swoje badawcze nastawienie już w tytule znanej rozprawy z 1970 roku *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych* (INGARDEN 1987a,

⁸ Semantyczny potencjał terminu „prześwit” interesująco reinterpretuje Mateusz Kłosowski, wykazując jego dookreślające znaczenie dla kategorii estetycznych, filozoficznych oraz poetyckich. Jego zdaniem, „Zbawienna rola prześwitu polega na ochronie przed całkowitą jasnością, pełną ekspozycją na światło oraz zupełnym zasłonięciem, absolutną ciemnością, wszechogarniającą czernią, dla których jest antonimem. Balansując na granicy między dwoma skrajnościami, prześwit momentalnie odsłania fragment obserwowanego zjawiska, osłaniając obserwatora przed nadmiernym wystawieniem na promienie świetlne” (KŁOSOWSKI 2021, 199).

⁹ Znamienne brzmi, w tym kontekście, pytanie sformułowane przez Heideggera w sławnym *Liście o „humanizmie”*: „Jeżeli jednak *humanitas* jest tak istotna dla myślenia bycia, to czy nie należy «ontologii» uzupełnić «etyką»? Czyż nie są pod każdym względem istotne Pańskie usiłowania, które wyraża Pan w zdaniu: «To, co usiłuję już od dawna zrobić, to sprecyzować stosunek ontologii i możliwej etyki»?». W kolejnym akapicie Heidegger przywołuje obrosłą legendą historię, gdy „Wkrótce po ukazaniu się *Sein und Zeit* pewien młody przyjaciel postawił mi [mu] pytanie: «Kiedy napisze Pan etykę?»” (HEIDEGGER 1977, 115). W odpowiedzi kilka stron dalej Heidegger niedwuznacznie stwierdza: „Myślenie, które pyta o prawdę bycia, określając przy tym istotne miejsce z perspektywy człowieka, nie jest ani etyką, ani ontologią. Dlatego pytanie o ich wzajemny stosunek jest w tym obszarze pozbawione podstaw” (HEIDEGGER 1977, 120; DYBEL 1990, 326).

73–169)¹⁰. W równym stopniu do niego, jak do Heideggera, odnosi się konstatacja Patočki, mówiąca o tym, że w swojej filozofii *in extenso* znosi on „nowożytne odróżnienie etyki i ontologii, które wyrządziło tak wiele zła – odróżnienie to [powiada Patočka] ponosi w dużej mierze winę za fałszywy moralizm nowożytności i było jedną z przyczyn ataków Nietzschego na moralność” (PATOČKA 1974, 715).

Zachowując ontologiczny reżim, Ingarden zdaje się dystansować zarówno od „aksjologicznego formalizmu artystycznego”¹¹ – co nie oznacza bynajmniej odcinania się od wyodrębnionego jako samodzielna kategoria badawcza i odróżnionego od tamtego przez Bohdana Dziemidoka (opierającego się w tym względzie między innymi na Ingardenowskiej parcelacji wartości dzieła sztuki na artystyczne i estetyczne) (DZIEMIDOK 2002, 65; 1993, 108) formalizmu estetycznego (DZIEMIDOK 1993, 112)¹² – jak i od „estetycznego moralizmu”, zgodnie z określeniem Luigi Pareysona (PAREYSON 2009, 322–323; KASIA 2008, 143–144). „Ontologiczną sterylność koncepcji Ingardena”¹³ najlepiej wydaje się kwalifikować Andrzej Tyszczyk jako „autonomizm estetyczny” (TYSZCZYK 1993, 7–8), objaśniając przy tym, że „Ingarden nie pozostaje obojętny na «formę», przeciwnie, cały wysiłek w pracy takiej jak *O dziele literackim* skierowany jest na analizę formalnej budowy dzieła literackiego. Ale u podstaw tej analizy jako dana wyjściowa leży lektura dzieła w postawie estetycznej i estetyczna konkretyzacja” (TYSZCZYK 1993, 15)¹⁴.

¹⁰ O swoim wychodzącym poza rubież etyki w stronę ontologii stosunku do zagadnienia odpowiedzialności Ingarden pisze *expressis verbis* w jednoakapitowym wstępie do przywołanej rozprawy, pt. *Główna teza rozważań*: „Dotychczas zagadnienie odpowiedzialności było przeważnie traktowane jako osobna kwestia etyki, bez dokładniejszego przebadania dalszych związków. Istotne twierdzenie tego rozważania zawiera się w myśli, że to nie wystarczy i że trzeba uwzględnić dalsze i prowadzące do głębszych zagadnień okoliczności, aby wykryć warunki, przy których można sensownie mówić o jakiejś odpowiedzialności. Wydaje się też, że odpowiedzialność nie powstaje wyłącznie w dziedzinie moralnej. Odpowiedzialność moralna stanowi tylko pewien szczególny wypadek. Należy przeto rozszerzyć zakres wypadków i przykładów, które trzeba uwzględnić” (INGARDEN 1987a, 73).

¹¹ Jest to termin używany przez Bohdana DZIEMIDOKA (2002, 55; 1993, 107).

¹² Co prawda Ingarden sprawia wrażenie, jakby się od formalizmu oficjalnie odżegnywał, niemniej jednak, choćby w swojej polemice z Manfredem Kridlem, poddaje krytyce głoszoną przezeń „metodę integralną”, za pomocą której całkowicie i ostatecznie miałyby zostać usunięty dualizm formy i treści w dziele literackim (INGARDEN 1938a, 268; 1937, 153–167; 1966a, 358–359; 1970c, 251; 1987b, 41–42; KRIDL 1936, 296; INGARDEN 1972, 115; KOWALSKI 1966b, 99–125; GARLEJ 2013, 35–37). Podobnie Ingarden wystąpił przeciwko proponowanej przez Zygmunta Łempickiego „normie oceny”, w której mowa jest „o «zespoleńiu» (ujednieniu itp.) tak zwanej «treści» i «kształtu» dzieła literackiego” (INGARDEN 1938b, 277; MARKIEWICZ 1985, 115–116; PIASECKI 2006, 230; TYSZCZYK 1993, 66).

¹³ Określenie Jana Piaseckiego (PIASECKI 2006, 231).

¹⁴ Jakże znamienne, wszakże całkowicie przeciwnie do Ingardena, brzmią słowa Martina Heideggera, które ten zawarł w swoim niezwykle interesującym tekście pt. *O źródle dzieła*

Poruszone kwestie prowadzą do wniosku, że nieuwzględnienie przez Ingardena w jego teorii dzieła literackiego, a zwłaszcza dzieła sztuki literackiej, jakości etycznie walentnych było konsekwencją jego sterylnego autonomizmu estetycznego. Daje temu wyraz w swojej fenomenalnej interpretacji *Estetycznych*

sztuki. Odnoszą się one do klasycznego i utrwalonego we „wszelkiej teorii sztuki i estetyki” schematu pojęciowego „materia – forma”: „Lecz ten niewątpliwý fakt nie stanowi dowodu na to, że rozróźnienie materii i formy jest dostatecznie uzasadnione, ani te¿ że nale¿y ono w sposób elementarny do dziedziny sztuki i dzieła sztuki. Ponadto równie¿ zakres obowiązywania tej pary pojęć od dawna ju¿ wykracza daleko poza obręb estetyki. *Forma* i *treść* to pojęcia wszechdobyłskie, pod które daje się podciągnąć wszystko. Jeśli jeszcze przyporządkować formę elementowi racjonalnemu, zaś elementowi irracjonalnemu treść, jeśli uznać element racjonalny za logiczny, a nieracjonalny za alogiczny, jeśli jeszcze sprzęgnąć z parą pojęć *materia-forma* relację *przedmiot-podmiot*, wówczas czynność wyobraźni dysponować będzie mechaniką pojęć nie do odparcia. Lecz jeśli tak ma się sprawa z rozróźnieniem materii i formy, to jak mamy wówczas za jego pomocą wyodrębnić dziedzinę nagich rzeczy z pozostałego bytu? Choć może ta charakterystyka według materii i formy odzyska swą prawdziwą moc określającą, kiedy tylko zlikwidujemy nadmierną pojemność i pustkę tych pojęć? Z pewnością, lecz to zakłada, iż wiemy, w jakiej dziedzinie bytu wykorzystują one s[w]ą prawdziwą moc określającą. Jak dotąd zakładamy tylko, że jest to dziedzina nagich rzeczy. Sugestia, że ta struktura pojęć ma obfite zastosowanie w estetyce mogłaby raczej podsunąć myśl, iż materia i forma stanowią przyrodzone atrybuty istoty dzieła sztuki, i dopiero stamtąd zostały przeniesione z powrotem na rzecz. Gdzie tkwi źródło struktury materia-forma: w pierwiastku rzeczowym czy w pierwiastku dziełowym dzieła sztuki?” (HEIDEGGER 1992, 18). Przekładu dokonano na podstawie (HEIDEGGER 1977, 1–74). Przez „nagie rzeczy” Heidegger rozumie „właściwe rzeczy”, czyli rzeczy po prostu, wytworzone bądź przetworzone nie przez człowieka, których „nagość” wyraża się w ich „służebnym przeznaczeniu”, określanym przez Heideggera jako „użytkowość, narzędziowość”, ale „odartą ze swego bycia narzędziem” (HEIDEGGER 1992, 19, 20). Wysłuniętą wątpliwość w dalszych partiach tekstu Heidegger rozwikłuje, stanowczo stwierdzając, że „Materia i forma w żadnym razie nie są pierwotnymi atrybutami rzeczowości nagej rzeczy”, a równocześnie, że dzieło sztuki, pomimo pewnego „pokrewieństwa” (to termin Heideggera) z rzeczą użytkową, „[...] poprzez sferę swej samowystarczalności [...] przypomina znów raczej samorodną, do niczego nie przymuszoną rzecz”. Dlatego te¿ „dzieł nie zaliczamy do nagich rzeczy. To rzeczy użytkowe wokół nas są generalnie najbliższymi i właściwymi rzeczami. Tak więc wytwór, jako że określony poprzez podobieństwo do rzeczy, jest na pół rzeczą, a jednak czymś więcej; jest zarazem na pół dziełem sztuki, a jednak czymś mniej, jako że brak mu samowystarczalności dzieła sztuki. Narzędzie, rzecz użytkowa, wytwór zajmuje specyficzne stanowisko pośrednie pomiędzy rzeczą a dziełem, jeśli przyjąć, iż dozwolone jest takie rachunkowe uszeregowanie” (HEIDEGGER 1992, 19). Dzieło sztuki zatem, w rozumieniu Heideggera, stanowi ontologicznie względnie zaautonomizowaną postać bytowości, różną od takich jej uzewnętrznień, jak narzędzia, rzeczy użytkowe oraz wytwory. Wygląda więc na to, że w punkcie wyjścia różniąc się – i to wyraźnie – od Ingardena w kwestii prawomocności formalizmu estetycznego, w punkcie dojścia Heidegger okazuje się zbliżać do jego stanowiska.

i metafizycznych aspektów aksjologii literackiej Romana Ingardena Andrzej Tyszczyk, podkreślając, że

Fenomenologia Ingardena, dla której wartość estetyczna stanowi centralny problem teorii sztuki, jest zarazem tą propozycją metodologiczną, która może nawet w sposób skrajny respektuje naturę estetyczności konstytuowaną przez naoczne struktury jakościowe dzieł, całkowicie autonomiczne i autoteliczne, i dopiero na tej podstawie różnicuje aksjologiczną materię dzieła (TYSZCZYK 1993, 5).

Wszystkie wątki i perspektywy Ingardenowskiej teorii dzieła sztuki literackiej zbiegają się w wyrażnie zaadresowanych, lecz jedynie konturowo zarysowanych i rozsianych po wszech jego tekstach (TYSZCZYK 1993, 7) analizach metafizycznych, które w teorii dzieła literackiego przyobiekły się w koncept jakości metafizycznych. Ingarden nie pozostawia wątpliwości, co prawda wtrącając jedynie w nawias, a mimo to kategorycznie wyrokując, że „uzyskiwane przy tym rozstrzygnięcia – idealistyczne czy realistyczne – uważa się zwykle nie za stanowiska metafizyczne (którymi są *de facto*), lecz za rozstrzygnięcia epistemologiczne” (INGARDEN 1960b, 16). W tym kontekście, zgodnie z interpretacją Andrzeja Tyszczyka, należy skonkludować, że uchwycenie „zasadniczego zrębu teorii jakości metafizycznych wyłożonej w *Das literarische Kunstwerk*” pozostaje niewystarczające, jeśli się nie oprze na „rozważaniach zawartych w *Sporze o istnienie świata*, szczególnie tych dotyczących metafizyki”, gdyż „dopiero w ich kontekście ugruntowanie metafizycznej teorii literatury nabiera pełnego kształtu” (TYSZCZYK 1996, 11; INGARDEN 1960b, 6–7; GARLEJ 2013, 32–33).

Pozostaje do ustalenia, ale już jako zadanie na przyszłość, dlaczego dopuszczając w swojej teorii dzieła literackiego – i to nie jako możliwość, lecz jako osobliwą konieczność – występowanie w *ordinis lectus* stanowiących „wyłom” w Ingardenowskim stanowisku autonomizmu estetycznego (TYSZCZYK 1993, 7) jakości metafizycznych, łudząco po większej części przypominających przecież jakości etyczne, takie jak „tragiczność (czyjejś klęski)”, „strasliwość (czyjegoś losu)”, „to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze”, „demoniczność (czyjegoś stanu lub pewnej osoby)”, „świętość (czyjegoś życia) lub jej przeciwieństwo: grzeszność czy „piekielność” (np. czyjejś zemsty)”, „ciężkość czyjegoś usposobienia i sposobu życia” (INGARDEN 1960a, 368), Ingarden wykluczył ewentualność przeświecania przez świat przedstawiony, uschematyzowaną, zestrojoną z nim warstwę wyglądown w toku lektury, jeśli nie wprost wartości etycznych, to przynajmniej etycznych jakości walentnych. Jak to wytłumaczyć w świetle jego na tyle wahlowego puryzmu estetycznego, że zdołał on włączyć weń pierwiastek

nieporównywalnie od etycznego odleglejszy dziedzinowo w stosunku do estetycznych jakości walentnych, jakim są jakości metafizyczne?

Trudno mi zaakceptować arbitralną decyzję Ingardena, choć potrafię wskazać jej teoretyczne podstawy, by poza nawias uniwersum bytu realnego, objawiającego poprzez jakości metafizyczne swoje najgłębsze tajemnice (INGARDEN 1960a, 368–369) zajmującemu postawę estetyczną odbiorcy dzieła sztuki literackiej, wyłączyć etyczne jakości walentne. Przypomina to sytuację, w której zarówno bytowi, jak i autorowi dzieła literackiego oraz jego odbiorcy odmawia się dostępu do etycznej warstwy bytu, intencji moralnej twórcy i etycznej konkretyzacji czytelnika – elementów, których istnienia nie sposób zanegować bez sprzeczności z rzeczywistością.

Sądząc po fragmentarycznych, rozproszonych w różnych pracach, aczkolwiek układających się w logiczną całość, komentarzach Ingardena na temat nieprzystawiania wartości etycznych do estetycznych, można wysnuć właściwie tylko jeden narzucający się wniosek – Ingarden abstrahuje w swoich analizach estetycznych od kontekstu etycznego głównie dlatego, że kieruje nim programowe dążenie do usankcjonowania estetyki, a precyzyjniej klasy jakości estetycznie wartościowych, nade wszystko zaś wartości estetycznych, jako w pełni autonomicznej i autotelicznej dziedziny aksjologii (INGARDEN 1970a, 251). Prezentowane przez niego stanowisko obraca wniwecz platońską *praiideę* „piękno-dobra” (*καλοκάγαθία*) (INGARDEN 1970a, 250–252), będąc oznaką i utwierdzeniem przełomu modernistycznego, który się dokonał – jak o tym zajmująco pisze Paul Oskar Kristeller (KRISTELLER 1952, 28; TILGHMAN 1991, 21–23, 38) – w drugiej połowie XVIII stulecia. W jego ramach doszło do odrzucenia odpłatońskiego paradygmatu homogenicznego (kalokagatycznego), zalecającego estetoetyczne pojmowanie sztuki, na rzecz paradygmatu heterogenicznego, uwalniającego sztukę z gorsetu etyki.

Gdyby jeden z najwybitniejszych polskich filozofów XX wieku zechciał podobnym okiem spojrzeć na jeszcze bardziej narażoną na deautonomizację przechodzącą w instrumentalizację klasę wartości etycznych, których autonomiczność i autoteliczność zdaje się on *a priori* zakładać, nie wątpię, że zrazu musiałby poddać rewizji swój punkt widzenia, sankcjonując uobecnianie się wartości etycznych w strukturze i poznaniu dzieła sztuki literackiej. I gdyby tak w swojej teoretycznej rachubie i rozmachu filozoficznym przychylniej odniósł się do wywodzącej się od Arystotelesa (ARYSTOTELES 1988, 1356 a) i znajdującej zastosowanie, moim zdaniem nie tylko w retoryce – jak się zwykło przyjmować – ale również w teorii dzieła literackiego triady retorycznej¹⁵, stanowiącej zwarte *compositum* trzech niezbywalnych, wzajemnie się implikujących elementów: *lógosu*,

¹⁵ Triada retoryczna to termin wprowadzony do nauki przez Monikę WORSOWICZ (2016, 137–147).

ēthosu i *pathosu* (DOUGLASS, 1977, 206). Tymczasem Ingarden zdaje się poprzestawać na *logosie* i *pathosie*, gubiąc z pola widzenia *ēthos*.

REFERENCJE

- ARYSTOTELES. 1982. *Etyka nikomachejska*. Tłum. Daniela Gromska. Warszawa: PWN.
- ARYSTOTELES. 1983. *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- ARYSTOTELES. 1988. „Retoryka”. W: Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Warszawa: PWN.
- BARTHES, Roland. 1977. „Analiza retoryczna”. Tłum. Krystyna Falicka. *Pamiętnik Literacki* 68: 251–256.
- BEDNARZ, Irena. 2020. „Z ingardenianów polskich”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 29 (4/116): 53–74.
- BENN, Gottfried. 2017. *Czy poeta zmienia świat? Wybór esejów 1920–1953*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- BIEMEL, Walter. 1986. „Réflexions sur l’interprétation du Bild par Ingarden”. *Reports on Philosophy* 10; przedruk pt. *Kritische Bemerkungen zu Ingardens Deutung des Bildes* w: *Analecta Husserliana*, t. 30: *Ingardeniana II*, red. Hans H. Rudnick, 107–122. Dordrecht–Boston–London: Kluwer Academic Publishers, 1990 oraz w: „La Part de l’Œil. Revue annuelle de pensée des arts plastiques”. *Art et Phénoménologie* 7 (1991): 63–71.
- BLUMENTHAL-BARBY, Martin. 2013. *Inconceivable Effects. Ethics through Twentieth Century German Literature, Thought, and Film*. Ithaca–New York: Cornell University Press and Cornell University Library.
- BROGOWSKI, Leszek. 1993. „Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena”. *Teksty Drugie* 3: 63–80.
- BUELL, Lawrence. 1999. „Introduction: In Pursuit of Ethics”. *Publications of the Modern Language Association of America* 114 (1): 7–19.
- CARROLL, Noël. 2002. „Sztuka a krytyka etyczna: przegląd najnowszych kierunków badań”. Tłum. Jan Zięba. *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 1/2 (73/74): 87, 81–115.
- CHMIELEWSKA, Katarzyna. 2001. „Ukryte założenia i aporie teorii recepcji”. *Pamiętnik Literacki* 92(4): 5–27.
- CHOJNA, Wojciech. 2020. „Ingarden i metafizyka literatury. Rozmowa z Wojciechem Chojną”. „Teologia Polityczna”. 13.06.2020. <https://teologiapolityczna.pl/metafizyka-literatury-rozmowa-z-wojciechem-chojna>.
- CZEŻOWSKI, Tadeusz. 1989a. *Pisma z etyki i teorii wartości*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN.

- CZEŻOWSKI, Tadeusz. 1989b. „Trzy postawy wobec świata”. W: Tadeusz Czeżowski. *Pisma z etyki i teorii wartości*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN.
- CZEŻOWSKI, Tadeusz. 2009. *Filozofia na rozdrożu (Analizy metodologiczne)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- DAVIS, Todd F., i Kenneth WOMACK. 2001. (red.). *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, 3–79. Charlottesville–London: The University Press of Virginia.
- DĄBROWSKI, Mieczysław. 2011. *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- DOUGLASS, Rodney B. 1977. „Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej”. *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 68 (1): 203–210.
- DYBEL, Paweł. 1990. „«Panie Heidegger, kiedy pan napisze etykę?» (Egzystencjalna relatywizacja fenomenu sumienia i winy w „Sein und Zeit” Martina Heideggera)”. W: *Heidegger dzisiaj*, red. P. Marciszuk, i C. Wodziński, Aletheia 1/4, s. 326–337.
- DZIEMIDOK, Bohdan. 1993. „Osiągnięcia i słabości formalizmu artystycznego”. *Sztuka i Filozofia* 6: 106–126.
- DZIEMIDOK, Bohdan. 2002. *Główne kontrowersje wokół estetyki współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ECO, Umberto. 1972. *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. Adam Weinsberg. Warszawa: PIW.
- ECO, Umberto. 1996. *Semiologia życia codziennego*. Tłum. Joanna Ugniewska, i Piotr Salwa. Warszawa: Czytelnik.
- ECO, Umberto. 2009. *Teoria semiotyki*. Tłum. Maciej Czerwiński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ECO, Umberto. 2017. *Przyszłość semiotyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- ESKIN, Michael. 2004. „Introduction: The Double „Turn” to Ethics and Literature?”. *Poetics Today* 25 (4): 557–572.
- FRANKENA, William K. 1939. „The Naturalistic Fallacy”. *Mind* 48 (192): 464–477.
- GADAMER, Hans G. 2007. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GARLEJ, Beata. 2013. „Ingardenowskie rozumienie pojęć treść i forma dzieła sztuki literackiej”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 145: 31–47.
- GARLEJ, Beata. 2016. *Ingardenowskie jakości metafizyczne. Między otwartością a ścisłością pojęcia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW.
- GARLEJ, Beata. 2018. *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej*. Kraków: TAiWPN Universitas.
- GARLEJ, Beata. 2020. „Poskramianie «spojrzenia złego» na przykładzie «Doktora Faustusa» Thomasa Manna i «Łaskawych» Jonathana Littella”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 29 (4/116): 423–435.

- GARLEJ, Beata. 2022. „O dziele literackim w perspektywie (nie tylko) odbiorczej wrażliwości”. W: *Ingardenowskie tropy w edukacji. W hołdzie Romanowi Ingardenowi w Jego Roku*, red. Ewa Żmijewska, 107–118. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej.
- GŁOWIŃSKI, Michał. 1988. „Estetyka recepcji”. W: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, 131. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- HANDKE, Ryszard. 2008. *Poetyka dzieła literackiego: instrumenty lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- HARTMAN, Jan. 2001. „Spór o istnienie świata”. W: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. Andrzej J. Nowak, i Leszek Sosnowski, 250–254. Kraków: TAiWPN Universitas.
- HEIDEGGER, Martin. 1977. „List o «humanizmie»”. Tłum. Józef Tischner. W: Martin Heidegger. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. Krzysztof Michalski. Tłum. Krzysztof Michalski, 76–127. Warszawa: Czytelnik.
- HEIDEGGER, Martin. 1992. „O źródle dzieła sztuki”. Tłum. Lucyna Falkiewicz. *Sztuka i Filozofia* 5: 9–67.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1938a. [rec.] „Manfred Kridl, Wstęp do badań nad dziełem literackim, Wilno 1936”. *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 35 (1/4): 265–271.
- INGARDEN, Roman. 1938b. [rec.] „Zygmunt Łempicki: Forma i norma. Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno 1937. S. 11–32”. *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 35 (1/4): 271–279.
- INGARDEN, Roman. 1957. *Studia z estetyki*, t. 1. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1960a. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1960b. *Spór o istnienie świata*, t. 1. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1966a. *Sprawa formy i treści w dziele literackim*, „Życie Literackie”, R. 5, 1937, s. 153–167. W: Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2. Warszawa: PWN, 358–359.
- INGARDEN, Roman. 1966b. *Studia z estetyki*, t. 2. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1970a. „Czego nie wiemy o wartościach”. W: Roman Ingarden. *Studia z estetyki*, t. 3. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1970b. „Formy obcowania z dziełem literackim”. W: Roman Ingarden. *Studia z estetyki*, t. 3. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1970c. *Studia z estetyki*, t. 3. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1972. *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1976. *O poznawaniu dzieła literackiego*. Tłum. Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN.

- INGARDEN, Roman. 1987a. „O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych”. Tłum. Adam Węgrzecki. W: Roman Ingarden. *Książeczka o człowieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- INGARDEN, Roman. 1987b. *Spór o istnienie świata*, t. 2. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 1989. *Wykłady z etyki*. Oprac. Adam Węgrzecki. Warszawa: PWN.
- INGARDEN, Roman. 2000. *Szkice z filozofii literatury*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- INGARDEN, Roman. 2005. *Wybór pism estetycznych*. Oprac. Andrzej Tyszczyk. Kraków: Universitas.
- JARMUSZKIEWICZ, Anna. 2014. „Retoryka kulturowa jako model recepcji i interpretacji”. W: *Prze(d)sądy. O czytaniu kultury*, red. Julian Czurko, i Michał Wróblewski, 31–41. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- JAZOWNIK, Leszek. 2009. „O zapatrywaniach Romana Ingardena na jakości metafizyczne oraz na sposób ich objawiania się w dziele literackim”. *Acta Universitatis Lodzensis, Folia Literaria Polonica* 9: 301–315.
- JEDYNAK, Stanisław. 1967. „Błąd naturalistyczny”. *Etyka* 2: 289–297.
- KALAGA, Wojciech. 1985. „Semioza literacka: ślad i głos”. W: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. Wojciech Kalaga, i Tadeusz Sławek, 9–26. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KASIA, Katarzyna. 2008. *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- KŁOSOWSKI, Mateusz. 2021. „W prześwitach poezji i filozofii, czyli tam, gdzie spotykają Leśmian i Heidegger”. *Przestrzenie Teorii* 35: 199–216.
- KMIECIKOWSKI, Waldemar. 2020. „Od piękna dzieła sztuki do Absolutu. Kilka refleksji wokół jakości metafizycznych Romana Ingardena”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 29 (4/116): 511–528.
- KOWALSKI, Jerzy. 1966a. „Ingardenowska koncepcja filozofii”. *Studia Philosophiae Christianae* 2 (1): 107–134.
- KOWALSKI, Jerzy. 1966b. „Romana Ingardena koncepcja materii i formy. Próba analizy krytycznej”. *Roczniki Filozoficzne* 14 (3): 99–125.
- KRIDL, Manfred. 1936. „Podstawy nauki o literaturze”. *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 33 (1/4): 291–298.
- KRISTELLER, Paul O. 1952. „The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (II)”. *Journal of the History of Ideas* 13 (1): 17–46.
- KULAWIK, Adam. 1990. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Warszawa: PWN.
- MAKOTA, Janina. 1986. „Wartości estetyczne a wartości moralne w filozofii Romana Ingardena”. *Etyka* 22: 183–194.
- MARKIEWICZ, Henryk. 1985. „Polskie dyskusje o formie i treści”. W: Henryk Markiewicz. *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*. Warszawa: PIW.

- MARKOWSKI, Michał P. 2000. „Zwrot etyczny w badaniach literackich”. *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 91 (1): 239–244.
- MOORE, George E. 1919. *Zasady etyki*. Tłum. Czesław Znamierowski. Warszawa: M. Arct.
- MORDKA, Artur. 2022. „Romana Ingardena opalizacje i oscylacje literackie”. *Galicja. Studia i materiały* 8: 284–305.
- NARECKI, Krzysztof. 2003. *Słownik terminów Arystotelesowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA.
- OSER, Lee. 2006. *The Ethics of Modernism. Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf, and Beckett*. New York: Cambridge University Press.
- PAREYSON, Luigi. 2009. *Estetyka. Teoria formatywności*. Tłum. Katarzyna Kasia. Kraków: TAIWPN Universitas.
- PATOČKA, Jan. 1974. „Heidegger”. Tłum. K. Michalski. *Znak* 26 (240): 713–716.
- PETRYSZAK, Karol. 2021. *Ontologia kultury. Badania nad kulturą w oparciu o zmodyfikowaną ontologię Romana Ingardena*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.
- PIASECKI, Jan. 2006. „Esse piękna – estetyka Władysława Stróżewskiego”. *Sztuka i Filozofia* 29: 215–234.
- SARTRE, Jean P. 1968. *Czym jest literatura?* Tłum. Janusz Lalewicz. Warszawa: PIW.
- SŁOTERDIJK, Peter. 2008. „Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie”. Tłum. Arkadiusz Żychliński. *Przegląd Kulturoznawczy* 1 (4): 40–62.
- SOBOTA, Daniel. 2013. „Fenomenologia pytania. Daubert, Heidegger i Ingarden”. *Kwartalnik Filozoficzny* 41 (1): 15–43.
- STĘPIEŃ, Antoni. 1964. „Ingardenowska koncepcja teorii poznania”. *Roczniki Filozoficzne* 12 (1): 77–92.
- STRÓŻEWSKI, Władysław. 2001. „Jakości metafizyczne”. W: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. Andrzej J. Nowak, i Leszek Sosnowski, 126–131. Kraków: TAIWPN Universitas.
- STRÓŻEWSKI, Władysław. 2002. „Wartości estetyczne i nadestetyczne”. W: Władysław Stróżewski. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, 180–205. Kraków: TAIWPN Universitas.
- SZEKSPIR, William. 1984. *Król Ryszard II*. Tłum. Maciej Słomczyński. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SZONDI, Peter. 2020. *Geometria literatury. Eseje*. Tłum. Łukasz Musiał. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika „Kronos”.
- TAYLOR, Charles. 2001. *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*. Oprac. Tadeusz Gadacz. Biblioteka Współczesnych Filozofów. Warszawa: WN PWN.
- TILGHMAN, Benjamin J. 1991. *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View from Eternity*. London: Palgrave Macmillan.

- TOMASZEWSKA, Wiesława. 2008. „Jakości metafizyczne w dziele literackim”. *Kwartalnik Filozoficzny* 36 (2): 123–131.
- TOMASZEWSKA, Wiesława. 2014. „Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej i ich poznawanie”. *Studia Philosophiae Christianae* 50 (2): 125–144.
- TYSZCZYK, Andrzej. 1993. *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- TYSZCZYK, Andrzej. 1996. „Metafizyczność poezji. O kilku koncepcjach XX-wiecznej filozofii literatury”. *Roczniki Humanistyczne* 44 (1): 5–16.
- ULICKA, Danuta. 2002. „Poetyka – Etyka – Dogmatyka. O tzw. paradygmacie etycznym w literaturoznawstwie lat dziewięćdziesiątych”. W: *Dialog, Komparatystyka, Literatura. Profesorowi Eugeniuszowi Czaplejewiczowi w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. Edward Kasperski, i Danuta Ulicka, 127–150. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- ULICKA, Danuta. 2016. „Tematy kulturowe w polskim literaturoznawstwie teoretycznym. Przypadek referencji albo Roman Ingarden dla początkujących i dla zaawansowanych”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 59 (4/120): 9–33.
- WACHOWSKI, Jacek. 2017. „O odbiorze dzieła literackiego”. *Przestrzenie Teorii* 28: 95–107.
- WARCHAŁA, Jacek. 2019. *Formy perswazji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WŁODARCZYK, Anna. 2014. *Etyka interpretacji tekstu literackiego. Postmodernizm, humanizm, dydaktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- WORSOWICZ, Monika. 2016. „Triada retoryczna (logos, etos, patos) a perswazyjność sylwetki prasowej”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 31 (1): 137–147.
- WRÓBEL, Łukasz. 2020. „«Zstępowanie w praźródła bytu». Ingardenowska koncepcja jakości metafizycznych”. W: *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, red. Tomasz Maślanka, 219–233. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- WYSŁOUCH, Seweryna. 2001. *Literatura i semiotyka*. Warszawa: PWN.
- Žižek, Slavoj. 1998. „Patrząc z ukosa”. Tłum. Paweł Dybel, i Joanna Bator. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 1/2 (49/50): 161–184.

ETYCZNY WYMIAR POZNANIA DZIEŁA SZTUKI LITERACKIEJ.
POST SCRIPTUM DO INGARDENOWSKIEJ TEORII DZIEŁA LITERACKIEGO

Streszczenie

W artykule poddaję krytycznej rewizji teorię dzieła sztuki literackiej Romana Ingardena. Wysszczególnia on w niej trzy zasadnicze postawy w poznaniu dzieła literackiego: badawczą, praktyczną codziennego życia oraz kontemplacyjno-estetyczną. Stanowisko, zajmowane w tej kwestii przez Ingardena, wydaje mi się niekompletne. Porównując je z podejściem reprezentowanym przez Tadeusza Czeżowskiego w sprawie postaw, jakie zajmuje podmiot poznający wobec świata, w tym wobec ludzkich wytworów, takich jak dzieła literackie, dostrzegam istotną różnicę. Czeżowski bowiem, obok

postawy poznawczej i estetycznej, wyłączając praktyczno-życiową, bierze pod uwagę również postawę wartościującą, wyrabiającą poczucie moralne. Sięgając do reprezentatywnych dla poruszanego problemu prac Ingardena oraz odnosząc się do miarodajnej dla badanej kwestii literatury sekundarnej, stwierdzam we wniosku, że Ingarden zdaje się poprzestawać w swojej teorii na logicznej i estetycznej warstwie dzieła literackiego, gubiąc z pola widzenia warstwę etyczną.

Słowa kluczowe: Ingarden; dzieło sztuki literackiej; *lógos*; *ēthos*; *pathos*; warstwa etyczna; etyczne jakości wartościowe; konkretyzacja; postawa w poznawaniu dzieła sztuki; perswazja charakterologiczna

THE ETHICAL DIMENSION OF COGNITION OF LITERARY ARTWORKS. *POST SCRIPTUM* TO INGARDEN'S THEORY OF LITERARY WORKS

S u m m a r y

In this article I critically review Roman Ingarden's theory of the literary work. In it, he distinguishes three fundamental attitudes in the cognition of a literary work: research, practical everyday life and contemplative-aesthetic. The position taken by Ingarden on this issue seems to me incomplete. Comparing it with the approach represented by Tadeusz Czeżowski on the attitudes taken by the cognitive subject towards the world, which includes attitudes towards human creations such as literary works, I notice a significant difference. This is because Czeżowski, apart from cognitive and aesthetic attitudes, excluding practical-life ones, also takes into account a valuing attitude, one that develops a moral sense. Referring to Ingarden's works which are representative for the problem discussed, and referring to the second literature which is authoritative for the examined issue, I conclude that Ingarden seems to confine himself in his theory to the logical and aesthetic layer of a literary work, losing sight of the ethical one.

Keywords: Ingarden; work of literary art; *logos*; *ēthos*; *pathos*; ethical layer; ethical value qualities; concretization; attitude in cognition of work of art; characterological persuasion